Historia de la literatura romana

Volumen I

Michael von Albrecht

Herder

Mientras en Europa caen las barreras, se plantea la pregunta de si, más allá de la aproximación exterior entre los pueblos, queda olvidada su afinidad íntima. En este punto merece también atención la voz no dogmática de la literatura que ha fecundado de modo tan especial todas las literaturas europeas. No tanto las respuestas de los autores latinos, en parte vinculadas a su propia época, sino más bien los problemas por ellos planteados, sus métodos y sus módulos cualitativos han sido y son para muchos un camino hacia el pensamiento autónomo y la libertad de espíritu. La presente obra se dirige a los estudiantes y a los profesores de lenguas antiguas y modernas, así como a todos los interesados en la literatura y la historia del pensamiento.

Michael von Albrecht es profesor de Filología Clásica en la Universidad de Heidelberg.

LA FOTOCOPIA MATA EL LIBRO

CREATIVE COMMONS

Herder

www.herder-sa.com
E-mail: editorialherder@herder-sa.com

MICHAEL VON ALBRECHT

HISTORIA DE LA LITERATURA ROMANA

DESDE ANDRÓNICO HASTA BOECIO

Volumen I

Versión castellana por los doctores

DULCE ESTEFANÍA
ANDRÉS POCIÑA PÉREZ

Catedráticos de Filología Latina
de las Universidades de Santiago
de Compostela y Granada

Herder

Versión castellana de DULCE ESTEFANÍA Y ANDRÉS POCIÑA PÉREZ de la obra de
MICHAEL VON ALBRECHT, *Geschichte der römischen Literatur*, tomo I
K.G. Saur, München; New Providence; London; Paris 1994²

Diseño de la cubierta: CLAUDIO BADO Y MÓNICA BAZÁN

© 1994² by K.G. Saur, München; New Providence; London; Paris
© 1997, Empresa Editorial Herder, S.A., Barcelona

Fotocomposición: gama, s.l.
Imprenta: LIBERDÚPLEX, S.L.
Depósito legal: B - 39.338-1997
Printed in Spain

ISBN: 84-254-1945-X **Herder** Obra completa: 84-254-1954-9

Provença, 388. 08025 Barcelona - Tel. (93) 457 77 00 - Fax (93) 207 34 48
E-mail: editorialherder@herder-sa.com - http: //www.herder-sa.com

A MIS MAESTROS Y A MIS ALUMNOS

PRÓLOGO

Mientras en Europa caen las barreras, se plantea la pregunta de si, más allá de la aproximación exterior entre los pueblos, no queda olvidada su afinidad íntima. En este punto merece también atención la voz no dogmática de la literatura que ha fecundado de modo especial todas las literaturas europeas. No tanto las respuestas de los autores latinos, en parte vinculadas a su época, sino, más bien, los problemas por ellos planteados, sus métodos y sus módulos cualitativos han sido y son para muchos un camino hacia el pensamiento autónomo y la libertad de espíritu. La presente obra se dirige no sólo a los estudiantes y a los profesores de lenguas antiguas y modernas, sino a todos los interesados.

La tarea, emprendida hace casi veinte años con confianza juvenil, no ha resultado más fácil con el transcurrir de los años; cuanto más avanzaba el trabajo, tanto más lejana aparecía la meta: los escrúpulos del autor aumentaban de año en año, como la bibliografía especializada. Graves problemas, como los que presentará la introducción, le venían de los límites generales de la ciencia histórico-literaria; más graves eran los derivados de las limitaciones particulares a las que están inevitablemente sujetos los conocimientos y la capacidad de todo autor, por voluntarioso que sea; los más graves procedían de la necesidad de aproximarse a los textos desde fuera, y de, en lugar de interpretar, conducir a la interpretación mediante sencillos detalles informativos. Se ha tenido moderación en lo que respecta a citas y paráfrasis, no en lo relativo a las referencias a los textos: el libro habrá conseguido su propósito si despierta en el lector la necesidad de releer a un clásico o de descubrir a solas a un autor antes desconocido.

El autor da las gracias a su inolvidable maestro Paul Ludwig † por su constante estímulo y exhortación a permanecer fiel a la «empresa principal», a su maestro de Doctorado Ernst Zinn †, unión de saber y sabiduría, por sus múltiples y precisas sugerencias durante el estudio y a Wolfgang † y Maria Schadewaldt, a Eckard Lefèvre, a Christian Habicht, a Ernst A. Schmidt, y a Werner Suerbaum por sus palabras de aliento. Entre los libros de particular significación para el autor se recuerdan con gratitud *Orationis Ratio* de A.D. Leeman y su magistral colección de estudios *Form und Sinn. Studien zur römischen Literatur.* Si el autor ha logrado llevar a puerto un trabajo que exigía la máxima abnegación, el mérito no

último pertenece al sacrificio de su mujer, que ha participado críticamente línea a línea en la creación del libro.

Por la lectura de algunos capítulos y por sus consejos epistolares el autor da las gracias a su admirado maestro Pierre Courcelle †, profundo conocedor de las raíces tardo-antiguas de Europa y silencioso promotor de la amistad franco-alemana, a los colegas y amigos Neil Adkin, Walter Berschin, Uwe Fröhlich, Sabine Grebe, Wolfgang Hübner, Reinhard Häussler, Walter Kissel, Christina Martinet, Konrad Müller, Franz M. Scherer y Gareth Schmeling. La responsabilidad del texto pertenece, sin embargo, solamente al autor. Innumerables colegas han contribuido al progreso del trabajo mediante el envío de libros y artículos. Un cordial agradecimiento va dirigido también al numerosísimo grupo de fieles estudiantes que, en el curso de muchos años, no han escatimado fatigas al revisar y corregir: a ellos, los primeros lectores, está destinado, ante todo, el libro.

Sin el año de investigación (1988-1989) que me fue concedido por la fundación Volkswagenwerk, el libro no se habría terminado nunca. En un estadio precedente del trabajo un periodo de estudio en el Institute for Avanced Studies en Princeton (1981-1982) fue útil para la redacción de dos capítulos. Por su eficaz apoyo al proyecto en la fase final decisiva el autor da las gracias a la fundación 600 Jahre Universität Heidelberg, a la fundación Humanismus Heute del *Land* Baden-Württemberg (presidente Günter Wöhrle) y, no por último, al jefe administrativo de la Universidad de Heidelberg, Siegfried Kraft.

El autor desea que este libro consiga una lectura más fácil de lo que ha sido su composición y que desmienta bien el prejuicio de algunos compatriotas según los cuales lo que no suena a complicado no es científico, bien el de algunos extranjeros para los que los libros alemanes son tan difíciles que es mejor dejar de leerlos.

PRÓLOGO A LA SEGUNDA EDICIÓN ALEMANA

Antes de lo previsto, se ha hecho necesaria una nueva edición. Teniendo en cuenta la favorable acogida dispensada a la obra, no se ha visto la necesidad de introducir modificaciones importantes en el texto; se ha intentado, sin embargo, seguir los pasos de los progresos de la investigación. Por lo tanto, en su nueva forma, el libro ha ganado en precisión y actualidad en varios centenares de puntos. La generosidad de la casa editora K.G. Saur ha hecho posible no sólo la corrección de ciertos olvidos, sino también la verdadera y propia inserción de nuevas ideas y de referencias a numerosos hechos nuevos. El autor da las gracias por el apoyo bibliográfico recibido a Friederike Bruder, a Gregor Damschen y a Sabine Grebe. Se expresa agradecimiento nuevamente a todos los que han facilitado la obra del autor con el envío de sus publicaciones. Una cordial expresión de gratitud corresponde sobre todo a los atentos lectores que, de forma epistolar, se han dignado hacer llegar propuestas al autor: Eckhard Christmann, Manfred Gordon, Eckart Mensching, Sigrid Mratschek-Halfmann, Kevin J. Newman, Stephen Newmyer, Franz M. Scherer, Aldo Setaioli, Ernst Vogt, Jula Wildberger y, de modo muy especial, a Reinhard Häussler, a Tilmann Leidig y a Karlheinz Misera.

INDICACIONES PARA LA UTILIZACIÓN DEL LIBRO

El libro está concebido como una unidad; la división en dos volúmenes se debe exclusivamente a exigencias técnicas.

Las cuatro secciones sobre épocas (p. ej. «La literatura del periodo republicano en resumen»), que abren respectivamente los capítulos II a V, presentan un corte transversal completo de la vida literaria de un periodo. A continuación se presentan detalladamente primero la poesía, después la prosa, por géneros literarios y autores. Dentro de cada época, obras del mismo género son tratadas, por lo general, conjuntamente, pero autores que cultivan géneros diversos aparecen en un solo lugar.

Las secciones sobre géneros (p. ej. «Épica romana») están planteadas como cortes longitudinales; su encabezamiento está subrayado por caracteres en cursiva. Las secciones sobre géneros están colocadas siempre delante del representante significativo más antiguo.

Un estudio según cortes longitudinales es posible también por la estructura constante de las secciones sobre autores: biografía, cronología; fuentes, modelos, géneros; técnica literaria; lengua y estilo; universo conceptual; tradición; pervivencia. La reflexión literaria («Universo conceptual I») está tratada separadamente de las restantes ideas de cada autor («Universo conceptual II») a causa de su particular significado.

En las referencias bibliográficas los títulos abreviados *sin* inicial del nombre (p. ej.: LEO, LG) remiten al índice general de abreviaturas al final de la obra; los títulos abreviados *con* la inicial del nombre y el año (p. ej. F. LEO 1912), a la bibliografía específica al final de cada sección.

La grafía de los lugares de publicación sigue la correspondiente del libro citado (por eso Romae junto a Roma y Rome). Los nombres de los estudiosos modernos aparecen en VERSALITAS. Los autores latinos son abreviados según las normas del Thesaurus Linguae Latinae (las pocas excepciones en los casos de Séneca y de Claudiano sirven para facilitar la localización). Las revistas y otros trabajos citados en abreviatura están explicitados en el índice de abreviaturas. Abreviaturas relativas a las ediciones: T (texto), Tr (traducción), C (comentario), N (nota).

ÍNDICE

VOLUMEN I

Introducción
LITERATURA E HISTORIA DE LA LITERATURA 23

Capítulo primero
CONDICIONES PARA EL DESARROLLO DE LA LITERATURA ROMANA 25

Marco histórico 27
Condiciones para el desarrollo de la literatura. 29
Literatura latina y griega: tradición e innovación 34
Individuo y género 36
Diálogo con el lector y técnica literaria 42
Lengua y estilo 47
Universo conceptual I: conquista de un mundo espiritual: poesía, pensamiento, enseñanza 52
Universo conceptual II: entre mentalidad romana antigua e ideas nuevas 53
Elementos preliterarios 61

Capítulo segundo
LITERATURA DEL PERIODO REPUBLICANO 69

I. La literatura del periodo republicano en resumen 71
Marco histórico 71
Condiciones para el desarrollo de la literatura 75
Literatura latina y griega 78
Géneros 80
Lengua y estilo 86

Universo conceptual I: reflexión literaria 87
Universo conceptual II 88

II. Poesía 95
A. Épica y drama 95
Épica romana 95
Drama romano 107
Livio Andrónico 127
Nevio 133
Enio 142
Pacuvio 157
Acio 164
Plauto 172
Cecilio 212
Terencio 219
B. Sátira 244
La sátira romana 244
Lucilio 252
C. Poesía didáctica 267
Poesía didáctica romana 267
Lucrecio 280
D. Lírica y epigrama 315
Lírica romana 315
Poesía epigramática romana 324
Catulo 327

III. Prosa 349
A. Historiografía y escritos análogos 349
Historiografía romana 349
Historiadores de la edad republicana 358
Catón el Viejo 375
César 389
Salustio 413
B. Biografía 441
La biografía en Roma 441
Nepote 452
C. Oratoria, filosofía, epistolografía 463
Oradores romanos 463
Escritores de filosofía en Roma 472

La carta en la literatura romana 482
Cicerón 488
D. Autores técnicos y escritos para la enseñanza 530
Escritores técnicos romanos 530
Gramáticos latinos 547
Escritores de retórica en Roma 550
La Retórica a Herenio 553
Varrón 556
Juristas romanos 577
La literatura jurídica del periodo republicano 589

Capítulo tercero
LITERATURA DEL PERIODO AUGÚSTEO 597

I. LA LITERATURA DEL PERIODO AUGÚSTEO EN RESUMEN 599
Marco histórico 599
Condiciones para el desarrollo de la literatura 601
Literatura latina y griega 603
Géneros 604
Lengua y estilo 607
Universo conceptual I: reflexión literaria 608
Universo conceptual II 610

II. POESÍA 615
A. Épica, poesía didáctica, poesía bucólica 615
Bucólica romana 615
Virgilio 622
B. Lírica, yambo, sátira, epístola 662
Horacio 662
C. Elegía 689
La elegía amorosa romana 689
Tibulo 700
Propercio 713
Ovidio 729
D. Poetas menores de la época de Augusto 761

III. PROSA 766
A. Historiografía 766

Historiadores de la época augústea 766
Asinio Polión 767
Livio 771
Pompeyo Trogo 802
B. Oratoria 805
Oradores de la época augústea 805
C. Filosofía 807
Escritores filosóficos de la época augústea 807
D. Autores técnicos y escritos para la enseñanza 808
Escritores técnicos de la época augústea 808
Vitruvio 811
La literatura jurídica de la época augústea 818

INTRODUCCIÓN: LITERATURA E HISTORIA DE LA LITERATURA

«Literatura romana» significa para nosotros la producción literaria latina de la Antigüedad. El final oficial del Imperio Romano de Occidente tiene lugar en el año 476 d.C.; en el 529 el emperador Justiniano clausura la Academia platónica y Benito funda su comunidad monástica en Montecasino. El fin de una tradición coincide simbólicamente con el comienzo de otra.

Hay que hablar enseguida de una diferencia relativa al concepto hoy corriente de literatura: la literatura antigua no sólo comprende la poesía y la narrativa, sino también la oratoria y los escritos históricos y filosóficos: la prosa de arte, por tanto, en el sentido más amplio de la palabra. Además se consideran también, en principio, las obras de carácter práctico –las que tratan de agricultura, derecho, arte militar, arquitectura, etc. Dado que la frontera entre epístolas elaboradas artísticamente y cartas escritas sin intenciones literarias es extremadamente fluida, sería igualmente totalmente arbitrario excluir, por prejuicio, de la historia literaria las comunicaciones más personales, como las cartas de Cicerón a Ático. Los límites entre «bellas letras» y literatura práctica están, pues, menos marcados que en la literatura moderna: también los textos «prácticos» buscan a menudo en cierta medida la belleza literaria, y tampoco las «bellas letras» tienen que avergonzarse, según el punto de vista romano, de perseguir una utilidad práctica. Esta característica, por lo demás, ha contribuido a la vitalidad de las obras literarias latinas. Por una parte, la forma artística facilitaba a los lectores la aproximación, por ejemplo, a la filosofía; por otra, la mayoría de las generaciones precedentes a la nuestra leía por lo general a los autores latinos no tanto para obtener un placer estético, como más bien por sus contenidos.

Nuestro conocimiento histórico-literario es limitado: sólo ha llegado a nosotros una fracción de la literatura latina; es necesario tener constantemente en cuenta la masa de lo que se ha perdido. De muchas obras conservadas no nos han llegado los modelos griegos y es difícil, por tanto, expresar un juicio sobre la contribución personal del escritor romano. La cronología de muchos autores –mejor de grupos de autores– es incierta, y se tienen muy pocos conocimientos biográficos de casi todos. Para la reconstrucción del fondo histórico, sobre el que tendría

que valorarse la literatura, es preciso recurrir a menudo a la literatura misma. El peligro de caer en un círculo vicioso nos acecha a cada paso. Un abismo separa el horizonte de comprensión de los contemporáneos del de la posteridad: sobre muchos elementos que para ellos eran obvios, los autores no malgastan una palabra. A veces lo que escriben refleja el ambiente de sus modelos más que el suyo. Los condicionamientos de la tradición y del género literario se imponen a menudo. Un error de perspectiva puede darse en especial cuando poseemos informaciones externas relativamente abundantes: a veces el conocimiento convencional[1] parece velar en lugar de iluminar la singularidad del individuo y su empresa creadora. Pero ¿existen, absolutamente, vías histórico-literarias para llegar a la comprensión de la grandeza?

Los problemas indicados influyen en el carácter y en la estructura del libro.

La fortuna de los autores es criterio no último para aprehender históricamente su grandeza y su significado. Mostrar lo que ha ejercido un influjo y lo que está en grado de ejercerlo es una de las tareas de la historia de la literatura. Por eso la irradiación de Roma sobre las literaturas europeas recibe una atención mayor que la acostumbrada.

Una característica fundamental de la literatura latina, que hace de ella la madre de las literaturas europeas, su capacidad de renacimiento, se ha demostrado por primera vez en gran medida en la literatura latina cristiana de la antigüedad; en una historia de la literatura romana ella, como caso ejemplar, no puede estar ausente. Puesto que el periodo imperial tardío vive del conflicto entre paganismo y cristiandad, un tratamiento que aislase la antigüedad tardía pagana sería histórica y metodológicamente discutible.

A los autores «grandes» se les dedica más espacio que a los otros, sin renunciar, sin embargo, a «hallazgos» en algunos de los menores. Ocuparse de obras menos leídas, hace también, en último término, más aguda la mirada dirigida a la grandeza de las generalmente reconocidas.[2]

---

1. «La grandeza del verdadero arte... se cifraba en el reencontrar, comprender de nuevo y hacernos conocer la realidad de la que vivimos tan alejados, la realidad de la que nos apartamos cada vez más, cuanto más compacto e impenetrable resulta el conocimiento convencional que introducimos en su lugar.» M. Proust, À la recherche du temps perdu, VII. Le temps retrouvé, Paris 1954, vol. 8, 257.

2. «No se puede comprender a los ilustres, si no se entiende a los oscuros» (Franz Grillparzer, Der arme Spielmann).

CAPÍTULO PRIMERO

CONDICIONES PARA EL DESARROLLO DE LA LITERATURA ROMANA

MARCO HISTÓRICO

Condiciones geográficas y políticas. Limitada al Norte por los Alpes, bañada en las otras partes por el mar, la península apenínica constituye una unidad geográfica. Durante largo tiempo, es verdad, la cadena de los Apeninos impidió la extensión del dominio romano a la llanura del Po, que, como la Galia Cisalpina, ocupa una posición especial también desde el punto de vista étnico. Al mayor número de puertos sobre la costa tirrénica corresponde una marcada orientación hacia occidente; por eso los romanos renuncian durante un periodo relativamente largo a anexiones en el área del Mediterráneo oriental. Desde el punto de vista etnográfico reina la variedad: al principio romanos y estirpes afines están confinados en la parte central de Italia y en algunas partes de la zona montañosa. Los etruscos están establecidos en la Toscana, los galos en la llanura del Po, los griegos en el sur de la península. Las relaciones ora hostiles, ora pacíficas con estos pueblos se reflejan en la cultura y en la literatura de Roma.

El papel que juega Italia es reconocido por Catón el Viejo: en sus *Origines* él considera, junto a Roma, también a los otros pueblos de la península, sin que, sin embargo, esta actitud haya continuado en los historiadores posteriores. Virgilio alza un monumento a países y pueblos de Italia con figuras como Turno y Camila, pero también con su catálogo de guerreros itálicos. La oposición entre la capital y el resto del país es sentida profundamente todavía en el siglo I a.C.

Roma permanece mucho tiempo bajo el dominio etrusco, hecho que más tarde a menudo se quiere negar. Mucho de lo que pasa por típicamente romano es de origen etrusco: las fasces como enseña de los magistrados, los juegos de gladiadores, verosímilmente el nombre mismo de Roma. El influjo cultural se extiende desde la adivinación al teatro, al arte figurativo y a la arquitectura.

Con la progresiva ampliación del horizonte geográfico, el elemento cultural griego, conocido desde los tiempos más antiguos, penetra cada vez con más profundidad: desde la adopción del alfabeto de Cumas, pasando por la apropiación de las adaptaciones oscas y etruscas del drama teatral, hasta el encuentro con la tragedia y la comedia griegas en Tarento. Los autores griegos imitados por los escritores latinos más antiguos están además conectados con la Magna Grecia por su origen o por el argumento tratado. Testimonios antiguos particularmente sig-

nificativos son las *Leyes de las XII Tablas*, orientadas sobre las leyes de la *pólis* griega, y las sentencias «pitagóricas» –de la Italia meridional– de Apio Claudio.

La ciudad de Roma se encuentra a considerable distancia del mar, a la altura del puente sobre el que, siguiendo la vía Salaria, se atraviesa el Tíber. La posición sobre el antiguo camino comercial es económica y militarmente favorable. En consecuencia, la expansión viene primero por vía terrestre y por eso las relaciones con la potencia marinera de Cartago son durante mucho tiempo bastante buenas, tanto más, dado que Etruria es el enemigo común. El conflicto estalla cuando Roma se apodera de todos los puertos de la península y, por consiguiente, necesita velar por sus intereses. El pueblo de agricultores afronta la nueva tarea y se convierte –casi de un día para otro– en una potencia naval victoriosa. La expansión territorial lleva consigo también desafíos culturales y espirituales, para los que se encontraron nuevas respuestas: la unificación política de la península sitúa en un primer plano el nombre de Italia, mitos itálicos –sólo en ese momento Cartago se convirtió en el «enemigo ancestral»– y una concepción itálica de la historia, así como produjo –como creación tardía, pero duradera– una literatura propiamente latina.[1]

La capital, con la creciente extensión del derecho de ciudadanía, atrae a las clases más elevadas de las ciudades itálicas y naturalmente también a sus jóvenes mejor dotados. Roma se convierte así en el foro de los talentos literarios de la Italia meridional y central, más tarde también de la Galia y de las otras provincias.

La literatura puede ser un eco de grandes acontecimientos históricos, por supuesto no en el sentido de una mera reproducción, sino como planteamiento de nuevos problemas y respuestas. Así, la epopeya de Nevio nace como fruto de la Primera Guerra Púnica, la de Enio, de una mirada retrospectiva sobre la Segunda, la *Eneida* de Virgilio, después del final de las guerras civiles seculares.

La relajación de los vínculos sociales y políticos en el periodo republicano tardío estimula indirectamente el nacimiento de una gran poesía personal. El hecho de que el nuevo régimen de Sila no haya encontrado un eco literario duradero es también una buena medida de la distancia entre este dictador y Augusto.

La gran transformación de la república en imperio se refleja del modo más espectacular en el cambio de función de la oratoria: de un medio para conducir a los hombres a decisiones políticas se convierte, en el mejor de los casos, en un medio de análisis psicológico y de autoeducación, en el peor, en un lugar de recreo para virtuosos.

La nueva pacificación bajo Augusto origina un florecimiento de la literatura fuera de lo común. Sobre el fondo de la fusión de cultura griega y latina y de la ex-

1. Una condición para esto es la expansión de la lengua latina, que tuvo lugar entre tanto (v. *Lengua y estilo*, p. 47-51).

periencia del imperio mundial unitario puede desarrollarse también un género subjetivo como la elegía, producto de la generación más joven, que no ha vivido las guerras civiles con conciencia y disfruta de los beneficios del principado con más satisfacción que gratitud.

El entusiasmo de la época de Nerón permite otra vez no sentir como un peso la plenitud de la tradición y lanzarse a la libre creación. Al mismo tiempo aparecen también en el horizonte cultural materias que habían sido hasta entonces extrañas para los romanos; piénsese en las *Naturales quaestiones* de Séneca y en la *Historia Natural* de Plinio el Viejo.

Una conciencia cultural romano-imperial se expresa todavía en lengua latina bajo Domiciano. A continuación, el imperio comienza a dividirse cada vez más en áreas culturalmente independientes; al principio las regiones de la periferia siguen enviando a sus mejores representantes a Roma (así España en el periodo argénteo), después para los escritores adquiere también pleno sentido una actividad dentro de su ambiente originario, más restringido: piénsese en los africanos a partir de Apuleyo.

CONDICIONES PARA EL DESARROLLO DE LA LITERATURA

Mecenazgo. Política literaria y mecenazgo pueden estimular u obstaculizar la literatura. Los magistrados republicanos organizadores de juegos alientan la composición de comedias y tragedias. Augusto encuentra la elección justa con Mecenas y este último con Virgilio y Horacio; a la intervención personal del príncipe debemos la conservación de la *Eneida*. Tiberio tiene una mano menos afortunada; se rodea de filólogos que, para su diversión, con frecuencia se ven obligados a discutir problemas bastante absurdos. Calígula permite, al menos, que se publiquen de nuevo obras históricas prohibidas bajo su antecesor. El muy incomprendido Claudio encargó del centro de nueva creación *a studiis* (Ministerio de Cultura) al competente liberto Polibio. Nerón se sintió artista y estimuló las aficiones artísticas de la aristocracia. Vespasiano, con toda su parsimonia, fue el primero que consideró una buena inversión una cátedra pública de retórica. Domiciano aumentó las reservas de las bibliotecas romanas y estableció el certamen poético capitolino. Trajano fundó la Biblioteca Ulpia. A partir de Adriano el trabajo de los juristas gozó de una protección mayor. En el desierto espiritual del siglo III hay una pequeña luz, las preocupaciones dedicadas, a lo que parece, por el emperador Tácito a la difusión de los escritos de su homónimo.

No menos extensa, por cierto, es la lista de los pecados que el estado romano perpetró contra su literatura. En el periodo republicano se proscribe a oradores importantes y filósofos y rétores latinos son expulsados de Roma.[1] En la época de Augusto tienen lugar el asesinato de Cicerón, la muerte forzada de Cornelio Galo y el destierro de Ovidio; son quemados muchos libros y conocidos oradores son reducidos al silencio en islas desiertas. También Tiberio continúa sistemáticamente la política de su predecesor en este terreno y aún la empeora y persigue a los historiadores incómodos. Calígula eleva a principio la selección negativa: un Platón sin la sabiduría de Platón, quiere expulsar del estado y de las bibliotecas las obras del «imperfecto» Homero, de Virgilio y de Livio, y, por el contrario, hacer asesinar a Séneca a causa de su talento. Claudio envía al destierro a este mismo filósofo, que al fin encuentra la muerte bajo Nerón –como Petronio y Lucano. En el siglo II d.C. se pierde en el vacío el grito de socorro de Juvenal manifestando que sólo el emperador podía todavía salvar la literatura romana. Adriano fija su mirada en los griegos. En el periodo de los Severos los mayores juristas son sometidos al martirio. La notoria necesidad de dinero de los emperadores soldados del siglo III no deja –con poquísimas excepciones– ningún espacio para el fomento de la literatura. Los emperadores Valeriano y Galieno tienen sobre su conciencia la muerte del autor cristiano Cipriano. Justiniano cierra la Academia platónica.

El mecenazgo privado de la aristocracia es en el transcurso de toda la historia romana una forma importante de estímulo. En la época republicana no se distingue del patrocinio público, puesto que los patricios, cuando ejercen las magistraturas, ponen también a disposición pública sus bienes privados –por ejemplo en la organización de los juegos. A diferencia de los extranjeros como Livio Andrónico y Enio, obligados a buscar la ayuda de los poderosos, el satírico Lucilio pertenece a la nobleza campesina y es, por tanto, económicamente independiente. Lo mismo vale también para los grandes poetas del último periodo republicano, Catulo y Lucrecio.

Bajo Augusto, Mecenas favorece a poetas que ya han conseguido la fama, sin consideración de su origen. Mesala, distanciado políticamente del príncipe, estimula también a jóvenes talentos, procedentes, sin embargo, en la mayoría de los casos de los sectores sociales más elevados.

Los principales autores de la latinidad argéntea pertenecen en parte a la aristocracia (los Sénecas, los Plinios, Tácito, Valerio Flaco, Silio Itálico), en parte son patrocinados por protectores privados (Marcial, Estacio).

---

1. Expulsión de Roma de dos filósofos epicúreos (173 a.C.; Ath. 12, 547 A); expulsión general de filósofos y rétores (161 a.C.; Suet. *gramm.* 25, 1; Gell. 15, 11), de la embajada de filósofos (156/155 a.C.; Plut. *Cato mai.* 22); clausura de las escuelas de retórica latinas (92 a.C.; Suet. *gramm.* 25, 2).

El filohelenismo predominante a partir de Adriano corresponde naturalmente a la helenización de las clases elevadas –con las consecuencias correspondientes para la literatura latina. Lo que todavía goza de la estima de la sociedad es la erudita especialización de los juristas y de los gramáticos latinos.

En la antigüedad tardía la literatura latina recobra un nuevo impulso también en su componente pagano, el mérito no último de esto es de la aristocracia senatorial que intenta con éxito duradero salvar la tradición docta nacional.

Escuela e Iglesia. También la escuela ha influido en la creación y en la difusión de la literatura. «Escuela» no es, ciertamente, un concepto unitario: en Roma la enseñanza es primeramente un asunto privado. Al comienzo la cultura griega está en primer plano, en la medida en que es transmitida por esclavos y libertos en calidad de preceptores privados. La lectura de los poetas es fundamentalmente tarea del gramático, cuyas lecciones son frecuentadas en general a partir de los once años, después que se ha aprendido a leer y a escribir junto al *litterator*. La *Odusia* de Livio Andrónico es hasta la época de Augusto el libro fundamental para la escuela. Sólo hacia el 25 a.C. Q. Cecilio Epirota se atrevió a convertir en objeto de sus lecciones a «Virgilio y a otros poetas modernos». Bastan apenas pocos decenios para que Virgilio expulse de las aulas a sus predecesores Andrónico y Enio. En el siglo IV d.C. los autores escolares son Virgilio, Salustio, Terencio y Cicerón.

Desde los catorce años aproximadamente se estudia junto al rétor. A partir del siglo I a.C. hay rétores latinos; de primera intención su actividad choca con las prohibiciones estatales. No obstante, la enseñanza retórica se convierte pronto en regla y –a pesar de la pérdida de importancia del discurso político– se mantiene hasta el final de la antigüedad como la esencia de la instrucción. Así, por un lado, el modo de pensar –y la organización– de la retórica penetran en todos los géneros literarios: elegía (Ovidio), lírica (Estacio), tragedia (Séneca), épica (Lucano). Por otro lado, la divulgación de los autores romanos depende de su utilización para la enseñanza retórica; por eso, por ejemplo, de las *Historias* de Salustio casi solamente poseemos discursos y epístolas sueltas.

Junto a la escuela también la Iglesia adquirió una importancia cada vez más decisiva para la creación y la transmisión de la literatura. Se dedican a los fieles traducciones latinas de la Biblia, actas del tormento de cristianos perseguidos, sermones y comentarios; otros escritos refutan las herejías; la apologética, en fin, sirve para la autopresentación hacia el exterior y para la polémica con el estado romano. Nuevas instituciones pueden producir géneros literarios desconocidos antes.

Fases y desfases. La literatura romana es «causada, no nacida», las condiciones de su desarrollo solamente se comprenden si se considera la situación histórica.

Las fases de desarrollo «normales», como podemos contemplarlas, por ejemplo, en la literatura griega, que pudo desarrollarse de acuerdo con sus leyes internas, no son válidas ya; la literatura romana no conoce como la griega la sucesión de un periodo arcaico, de uno clásico y de uno helenístico.

En Roma, en parte, se asimilan en su forma definitiva las propuestas helenísticas antes que las clásicas y arcaicas. Esto se puede observar en Plauto, Terencio, Catulo. El clasicismo es posible, ciertamente, desde el principio, pero solamente Virgilio escribe una epopeya clásica. La situación histórica determina la peculiar «bitonalidad» de la literatura republicana. Precisamente mientras la sociedad romana conserva todavía rasgos arcaicos, su material de lectura es predominantemente helenístico, moderno; en el periodo más antiguo reina una yuxtaposición de factores heterogéneos. Así, Enio amalgama elementos procedentes de épocas y de tendencias espirituales diferentes, formando una unidad discorde aglutinada solamente por su persona y por su voluntad de enseñar y de transmitir. Todavía en Lucrecio nos sorprende el desfase entre una inteligencia que asimila la filosofía helenística y una conciencia de misión que se conserva en toda su frescura arcaica ligada a los presocráticos. La comedia, el último fruto del árbol de la poesía griega, es el primero que madura en Roma; la épica, el género literario más antiguo de Grecia, lo hace en último lugar; la prosa encuentra su punto más alto en Cicerón, antes de que para la poesía comience la edad augústea.[1] Los desarrollos parecen proceder en dirección inversa a la de Grecia. Condenada a ser moderna antes de poder ser clásica, la literatura latina recorre un largo camino en dirección a sí misma. Su historia fascinante parece una *Odisea* o una *Eneida*: el romano debe perder primero lo propio, para poder reencontrarlo conscientemente en un nuevo escalón.

Los portaestandartes de la literatura latina no pueden, como mediadores culturales, concederse ninguna especialización en géneros literarios bien definidos, sólo con el correr del tiempo aprenderán a transformar en virtud la necesidad de universalidad. Al comienzo aparecen simultáneamente elementos tipológicamente «arcaicos» y «tardíos»: mito homérico y desmitificación evemerista, tragedia de Esquilo y comedia de Menandro. Mientras en Grecia la épica, la lírica, el drama se desarrollan siempre en un cuadro cronológico, territorial y social determinado, en Roma los géneros literarios están desvinculados de su contexto vital originario. De ello resulta la consecuencia de que la relación íntima entre contenido y presentación, entre forma y significado no se presenta al que escribe como preestablecida sin problema, sino que cada vez debe ser construida consciente-

1. También en época arcaica los pioneros de la poesía pueden recurrir a una oratoria desarrollada. Los efectos de esta sucesión cronológica sobre el estilo de la poesía son considerables.

mente por él. El estilo del género literario no resulta ya del natural conformarse a la expectativa del lector, sino que es una construcción artificial, forjada casi exclusivamente sobre la base de modelos y de teorías literarias. También la diferenciación lingüística y estilística entre los géneros es un resultado de la concepción individual del arte.

A diferencia del rapsoda o del trágico griego, el poeta romano no se identifica natural y espontáneamente con el estilo del género literario que le lega la tradición del gremio y del oficio. Debe crear primero el estilo. Al comienzo, arcaico y clásico no son vistos inmediatamente en la literatura como fases de desarrollo autónomas e íntimamente necesarias, sino que, en cierto modo, coexisten sincrónicamente con lo contemporáneo como formas estilísticas a adquirir mediante aprendizaje. En lugar de arcaico, clásico, moderno como fases sucesivas de un desarrollo casi orgánico, pues, en Roma encontramos, por tanto, modernismo, clasicismo y arcaísmo como opciones estilísticas simultáneas a disposición del escritor.

Pionero y epígono al mismo tiempo, el autor romano tiene que combatir con una doble dificultad. La literatura latina se ha afirmado a pesar de un ambiente no precisamente poético y de una situación inicial desalentadora. Hasta qué punto es el resultado de un trabajo espiritual disciplinado, se ve claramente si se comparan, por ejemplo, Catón el Viejo o Cicerón con la mayor parte de sus contemporáneos, o si se siguen las etapas de apropiación de la épica homérica desde Nevio a través de Enio hasta Virgilio: en este poeta la primitiva yuxtaposición de mito e historia, forma griega y materia romana, moderno y arcaico se funden en una unidad realizada conscientemente, en la que cada parte está en relación con el todo. Con la *Eneida* nace una obra de arte creada por un individuo que es aceptada por la colectividad como expresión del propio modo de ser: un momento estelar en la literatura universal. Más sosegado, pero no menos grande, Horacio eleva la delicada forma de la poesía lírica hasta una significación objetiva, sin ocultar por ello lo personal.

El desarrollo literario, por supuesto, no se detiene nunca, al menos por lo que respecta a las grandes obras, que precisamente por la fuerza de su inimitabilidad retan a la búsqueda de nuevas metas. En el sucederse de las personalidades y de los estilos propios de las distintas épocas, el péndulo se mueve entre expansión y reducción, diástole y sístole: a Plauto, creador de palabras y rico en colorido, le sigue el disciplinado y purista Terencio; por el contrario, después del clásico Virgilio viene el multiforme, al modo helenístico, Ovidio.

Tomando en consideración un contexto histórico amplio, hay una especie de alternancia entre literatura griega y latina. Desde el siglo II a.C., más o menos, hasta el principio del II d.C. –en consonancia con la importancia de Italia, más

tarde también de España– la literatura latina toma el mando; en los siglos II y III –de conformidad con la creciente significación económica y política de Oriente– se impone otra vez la griega; en el siglo IV la latina, que se ha conservado particularmente en África, experimenta un vasto renacimiento.

LITERATURA LATINA Y GRIEGA: TRADICIÓN E INNOVACIÓN

La literatura latina es la primera literatura «derivada». Se enfrenta conscientemente con la tradición –reconocida como superior– de otro pueblo. En el momento en que se separa de la que la precede, encuentra en sí misma, y desarrolla, una conciencia de sí diferenciada. De ese modo prepara las literaturas europeas más tardías y puede devenir su maestra.

El principio de imitación literaria (*imitatio*) ha caído en descrédito entre nosotros a partir del Romanticismo.[1] También la Antigüedad conoció el concepto negativo de *plagium* («plagio»). El camino hacia una valoración más justa de la dependencia literaria está indicado por el dicho atribuido a Virgilio, según el cual es más fácil arrebatar la maza a Hércules que un solo verso a Homero (*Vita Donati* 195). Una ingeniosa repetición y la transposición a un nuevo contexto no es considerada como un hurto, sino como un préstamo que quiere ser reconocible como tal para cada uno.[2] El maestro de retórica augústeo Arelio Fusco subraya la emulación con el modelo (Sen. *contr.* 9, 1, 24, 13). Ejemplo clásico de ella es un pasaje en el que Salustio se expresa todavía más concisamente que Tucídides y supera por tanto al griego en su mismo terreno. La *imitatio,* por consiguiente, permite señalar claramente la contribución personal midiéndola así expresamente a partir del resultado conseguido por el predecesor. Cuanto más prestigioso es el modelo, tanto mayor es el desafío y –en caso de éxito– el progreso de la capacidad literaria del sucesor. Una literatura con conciencia de su propia historia no necesi-

1. «Plagio en Francia. Aquí un autor tiene la mano en el bolsillo del otro y esto les proporciona una cierta conexión. Con este talento para el robo de ideas, donde uno roba el pensamiento del otro antes de que esté pensado por completo, el espíritu se convierte en bien común. En la *république des lettres* rige la comunidad de pensamiento.» Heinrich Heine, Aufzeichnungen, en: Sämtliche Schriften in 12 Bänden, ed. K. BRIEGLEB, München 1976, vol. 11, 646.

2. *Non subripiendi causa, sed palam mutuandi, hoc animo ut vellet agnosci* (Sen. *suas.* 3, 7, sobre la relación de Ovidio con Virgilio); fundamental: A. SEELE, Römische Übersetzer. Nöte, Freiheiten, Absichten. Verfahren des literarischen Übersetzens in der griechisch-römischen Antike, Darmstadt 1995.

ta, pues, ser un *dialogue avec le passé* sostenido por epígonos: puede siempre convertirse –también a distancia de siglos– en una «conversación cumbre»: piénsese en Dante, Virgilio y Homero.

La literatura latina es una literatura «aprendiz». No se avergüenza de sus maestros, sino que muchas veces les rinde homenaje, incluso cuando se aleja de ellos y sigue su propio camino. Precisamente por eso a menudo induce a error al lector de hoy. Mientras la exigencia moderna de originalidad obliga muchas veces a los autores a hacer pasar lo viejo como nuevo, entre los romanos está vigente la convención opuesta. Como en política hay que hacer pasar las novedades como costumbre tradicional romana para que sean aceptadas, así el escritor debe remontarse a una serie de predecesores espirituales y, cuando es necesario, inventársela. Por consiguiente, la proximidad íntima de autor y autor producida precisamente por el principio de la *imitatio* hace particularmente rentable un análisis histórico-literario; con frecuencia es posible entender la historia literaria como un proceso encadenado y como la conquista de campos siempre nuevos.

En el transcurso de la historia la praxis se transforma. En el periodo más antiguo solamente es un título honorífico la imitación de los modelos griegos; la utilización de fuentes latinas es considerada un plagio.

Con el perfeccionarse de una tradición romana propia se verifica un cambio: Virgilio, por ejemplo, emula también a los épicos latinos Nevio y Enio. Con Cicerón la prosa y con Virgilio la poesía latinas adquieren la capacidad de ser consideradas un modelo clásico.

Desde el periodo tardo-augústeo en adelante el acuerdo con la tradición nacional pasa cada vez con más vigor al primer plano: Ovidio se considera el cuarto de una serie de poetas elegíacos latinos. Los épicos de la época imperial se ponen de acuerdo en primer lugar con Virgilio; sin embargo se inspiran también en escenas homéricas, sobre todo en las omitidas por Virgilio. La literatura de la época imperial no es, con todo, un diálogo entre romanos. El universo cultural griego mantiene su importancia mientras la cultura sigue siendo bilingüe, y todavía más cuando el conocimiento de la lengua griega comienza a retroceder; precisamente en ese momento se intensifica la literatura de traducción.

También el modo de enfrentarse con los predecesores experimenta un cambio: en el periodo más antiguo domina la reelaboración libre, que transporta material extranjero al horizonte lingüístico propio: no se puede hablar todavía de verdadera «traducción». En diversos géneros se llega lentamente a una reproducción más rigurosa, a un dominio más cuidado de la forma, a una penetración más profunda del pensamiento. Análogamente en filosofía al comienzo se realizan transposiciones artísticas (la poesía de Lucrecio, los diálogos de Cicerón), al final científicas: tanto por motivos religiosos, como filosóficos, la antigüedad tardía

plantea exigencias cada vez mayores de exactitud en las traducciones. Con el retroceder del bilingüismo se hace necesario no sólo imitar, sino sustituir el original.[1]

La *imitatio* de determinados textos es completada por el poder anónimo de la tradición, tal como está representada en la escuela y vive en la conciencia de autor y público.

INDIVIDUO Y GÉNERO

Quintiliano dividió su primera panorámica detallada de la literatura latina (*inst.* 10) por géneros; en los tiempos modernos muchos estudiosos lo han seguido.[2] El problema del género literario –también independiente de la cuestión de la disposición– requiere atención especial.

Si se dirige la mirada a los subgéneros,[3] se observa el vivo nacer y desaparecer continuamente de nuevas formas: por ejemplo a través del desarrollo de la parte inicial, inversiones en unos puntos determinados, variaciones de orador y destinatario. Mientras Horacio en su Poética presenta la ficción de géneros más o menos «puros», la praxis romana toma otros caminos. En ella tienen gran importancia los cruces entre géneros diversos.[4] Al arte de manejar creativamente los géneros pertenece también la inclusión de elementos de otros géneros: en el juego con la tradición el poeta puede manifestar su originalidad.

Dado que con frecuencia un autor cultiva más de un género literario, una exposición minuciosa ordenada por géneros rompería la continuidad viva constituida por las personas y por su posición en la historia. Además, en una literatura cuyo «lugar en la vida» no está dado de antemano, sino que debe ser encontrado y conquistado, la personalidad, con sus iniciativas y sus realizaciones, adquiere un relieve particular. Por este motivo uno de los mayores filólogos ha tenido la osadía de afirmar que no existe la sátira romana, sino solamente Lucilio, Horacio, Persio y Juvenal.[5] También el más original de los latinos debe tener presente, por otra parte, la vinculación por principio de la literatura antigua con la tradición y tomar

1. Jerónimo intenta aunar precisión y belleza literaria.
2. Por ejemplo BICKEL, LG.
3. F. CAIRNS, Generic Composition in Greek and Roman Poetry, Edinburgh 1972.
4. KROLL, Studien 202-224.
5. U. v. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Griechische Verskunst, Berlin 1921 = Darmstadt 1962, 42[1].

en consideración a los propios lectores y sus expectativas; así la verdad se encuentra entre los dos extremos: entre la individualización que roza lo novelesco y la monotonía ligada al género. Reina por ello una interacción de elementos variables y de constantes.

A los primeros pertenecen, por ejemplo, la preferencia de fondo por los modelos griegos, o bien por los latinos, pero también el grado de dependencia. Aquí, a su vez, se reencuentran, por un lado, la adhesión a un predecesor determinado (desde la reelaboración libre hasta la traducción literal) o a un tipo formal transmitido por la escuela, por otro, la diversa acentuación y valoración de los varios aspectos del género literario (por ejemplo Enio domina el metro épico, que Nevio todavía no había imitado, Virgilio la forma artística de amplio vuelo, que en sus dos predecesores estaba todavía demasiado poco desarrollada).

Entre los elementos constantes cuenta la voluntad de observar cada vez más perfectamente las normas fijadas por los predecesores, por la tradición del género y por la escuela. En la imitación de los modelos individuales esto puede realizarse con el progreso de la perfección técnica (compárense las comedias de Plauto, con frecuencia deshilvanadas, con las obras de estructura más cuidada y compleja de Terencio), pero esa voluntad puede también conducir a una dependencia servil y, por tanto, a la desaparición de algunos géneros literarios (hay indicios que inducen a pensar que precisamente ésta haya sido la suerte de la *Comedia* post-terenciana).[1]

Tales procesos de entumecimiento no son, sin embargo, en modo alguno inevitables; el *epos*, por ejemplo, mantiene su frescura creadora también después de la creación clásica de Virgilio: Ovidio, Lucano, Valerio, Estacio recorren caminos nuevos, en parte inexplorados, y sólo con Silio aparecen síntomas de la meticulosidad rígida del epígono –aunque haga de la necesidad virtud y eleve a principio artístico la *imitatio* de la *Eneida*.

La interacción de elementos constantes y variables mantiene vivo un género literario: el agostarse de una rama de la literatura puede evitarse si se abre a tiempo a nuevos modelos, materiales o principios formales: Ovidio y Lucano se sirven

1. La comedia de cuño menandreo estaba tan rígidamente fijada, que una ampliación importante del canon de los modelos apenas resultaba imaginable sin tocar los fundamentos del género. Que el teatro cómico en Roma haya vuelto cada vez más los ojos a las posibilidades de desarrollo más libres ofrecidas, por ejemplo, por el mimo es sólo una lógica consecuencia de esto. Por otra parte, desde los tiempos de Plauto no habían faltado intentos de poner a disposición de la comedia un arsenal más amplio de modelos, formas y materiales. ¿Por qué la poesía dramática artística no siguió por este camino? Entre los criterios artísticos de los buenos conocedores –que solamente podían quedar satisfechos con un calco menandreo de la misma pureza estilística– y la exigencia del público –que quería divertirse– había un abismo manifiesto que ya no podía ser colmado.

de los medios aportados por la retórica para dar nueva vida a la épica, Séneca para renovar la tragedia.

El ejemplo escolar de un género en el que –por lo menos a primera vista– prevalecen los elementos variables es la *Sátira,* único género que admite ya una multiplicidad de material casi ilimitada. Por otra parte también aquí se encuentran constantes significativas. La más importante: si la sátira por su contenido se extiende hasta abarcar el «universo mundo», se mantiene siempre, por lo que se refiere a su punto de vista, como poesía personal. Los diversos elementos encuentran su unidad en la persona del poeta. También en este aspecto la sátira es, de hecho, típicamente romana.

¿Se trata entonces de la yuxtaposición suelta de elementos heterógeneos que son unidos por el autor sólo de palabra, o bien esta constante abstracta se concretiza también en rasgos formales determinados que pueden ser señalados como específicos del género? En este caso, por decirlo así, un género literario se forma ante nuestros ojos. Diversos aspectos de la *satura* luciliana son retomados por los sucesores y elevados así retrospectivamente a rasgos característicos del género. Puede tratarse de temas (autopresentación como poeta sin pretensiones poéticas, por tanto, en el sentido propio, como «no poeta», autopresentación en relación con amigos o protectores de posición más elevada, relación de viajes, escarnio de la locura de la vida amorosa, caza de herencias, etc.), pero también de determinadas formas (diálogo, por ejemplo consulta; reprimenda moralista; breve narración). El nivel de conocimiento del satírico y la distancia con la que contempla el mundo impulsan la reflexión crítica –también sobre temas literarios– y la parodia de los géneros literarios más elevados, por ejemplo la epopeya y la tragedia. En el momento en que también los elementos estructurales tradicionales propios de la sátira son a su vez retomados y adaptados está claro que se puede, más bien se debe, hablar de un género satírico. Éste es claramente el caso de Horacio. En el desarrollo ulterior los elementos se hacen cada vez más literarios y convencionales; ya en Horacio la autopresentación se convierte en un autoesconderse. Esto vale exactamente para Persio. En Juvenal la forma originariamente más personal de la literatura latina se ha convertido en gran parte en superpersonal, pero por eso definible con toda claridad como género literario.

Mientras la sátira como género nace *en el interior* de la literatura romana, los restantes géneros vienen del exterior y siguen otras leyes de desarrollo, en la medida en que sus constantes están ya definidas por la tradición. El lector, por tanto, trata de contraponer a la idea griega («perfecta») su realización romana más o menos imperfecta. Este funesto esquema de pensamiento ha llevado más de una vez a juicios sumarios sobre la literatura latina en general. Ignora el hecho elemental de que los contactos entre el autor romano y el modelo griego no se realizan en el

vacío. Cuando un autor latino antiguo reelabora para la escena romana una pieza griega que tal vez ha visto en Tarento, se plantea prioridades distintas de las de un filólogo moderno, que no necesita pensar en el público del teatro. Precisamente lo que difiere de nuestras expectativas requiere, por eso, una explicación histórica.

La necesidad de considerar los factores históricos es evidente también en el caso de la *elegía amorosa*, que no es un género literario genuinamente romano, pero que ha encontrado en Roma su expresión específica. El estado de la tradición nos hace difícil emitir un juicio a propósito de muchos versos. Por una parte, no poseemos lo suficiente de la elegía alejandrina como para formarnos una idea adecuada de ella, por otra, se han perdido precisamente las obras del fundador del género en Roma, Cornelio Galo. Lo que podemos reconstruir por los testimonios de los poetas posteriores nos hace suponer que Galo sentía el amor como esclavitud y destino. Mientras Catulo puede vivir y poetizar sin ambiciones políticas en el espacio espiritualmente libre del periodo republicano tardío, en Galo la subjetividad del poeta de amor se une con la triunfal autoconciencia política que surge en Roma a partir de la época escipiónica, como vemos por la inscripción recientemente descifrada del obelisco. El choque con las tentativas de poder absoluto del *princeps* es, pues, inevitable. En los destinos de los poetas se puede leer a menudo con dolorosa exactitud, como con un instrumento de precisión, el cambio de clima social. Lo que Galo había iniciado sobre la base de la experiencia personal –quizá todavía en una tierra de nadie entre epigrama y elegía artísticamente mal definida– en sus sucesores se convierte en un «género»: Propercio en su primer libro eleva a pose la actitud de Galo, en Tibulo y especialmente en Ovidio resulta reconocible el juego con temas y motivos sentidos ya como tradicionales. Sería un error hablar en general de «insinceridad» en los autores más tardíos: la expresión se hace más rica en segundas intenciones y el público, viciado ya, conoce los motivos y espera variaciones artísticas. Ovidio, a base de virtuosismo, lleva hasta las últimas consecuencias el juego de este género literario sentido ya por él como romano. El camino de la elegía lleva, pues, primeramente de lo individual a lo genérico, del compromiso personal a la parodia clasicista. Tenemos, por tanto, una renovación del género, primero a través de cruces entre géneros literarios (poesía didascálica amorosa, epístolas de heroínas, también *Metamorfosis*) y finalmente a través del retorno a los orígenes de la elegía: publicística destinada a la propia causa. Todas las innovaciones están ligadas al proceso de retorización característico de la época.

¿Cuál es la situación de la lírica? ¿Se la puede llamar, en Roma, un género literario en sentido estricto? No sabemos casi nada de la lírica popular de Roma, y ciertamente no ha ejercido ninguna influencia significativa sobre la poesía de arte; la lírica sagrada de la época arcaica sólo admite condicionadamente comparación con la de la época más tardía; si prescindimos de la antigüedad tardía, sola-

mente pueden ser considerados propiamente como líricos Catulo, Horacio y Estacio. Pero Catulo y Horacio, precisamente, se encuentran con la imposibilidad de remontarse a una tradición indígena y se ven obligados a crear una síntesis personal. La oda como género literario dentro de la literatura latina es creación de Horacio. El investigador, por tanto, se encuentra una vez más remitido a un acceso histórico.

También la evolución de la *historiografía* hacia el género literario se lleva a cabo en Roma, en una cierta medida, ante nuestros ojos. Cuando Cicerón lamenta la falta de una historiografía nacional romana de alto nivel, podemos, sin más, creerle. Que durante mucho tiempo no hubo allí ninguna forma estilística generalmente vinculante para la historia, se deduce, por ejemplo, de Claudio Cuadrigario, cuya lengua presenta rasgos menos arcaizantes que la de los historiadores más tardíos. Por lo tanto, aunque sea con alguna reserva, podemos aceptar la opinión de que Salustio fue el que acuñó el estilo característico del género historiográfico latino, y esto a través de su consciente remontarse al viejo Catón. Esto, por otra parte, sólo vale desde el punto de vista estrictamente estilístico. El conjunto de las características estructurales, resultante del encuentro de tradición griega e indígena, se había formado hacía mucho tiempo.

Por lo que respecta a la oratoria, Cicerón se nos presenta, como consecuencia ya de la tradición, como el máximo representante y en muchos campos, francamente, como el único. Por el *Brutus* de Cicerón, un bosquejo histórico de la elocuencia romana, y en base a los fragmentos conservados[1] podemos reconstruir la evolución precedente. A pesar de las tradiciones indígenas consolidadas, con la acogida general de la cultura griega en los estratos sociales más elevados también en este campo la helenización comienza relativamente pronto. Ya en Catón el Viejo hay huellas de ella.[2] En el siglo I a.C. las declaraciones públicas de romanos calificados pueden llevar hasta en el ritmo, como se ve por un fragmento de Craso, la impronta de la retórica asiánica de moda. Lo «natural» en la oratoria romana, como en todas las artes y culturas, es un fenómeno relativamente raro y tardío. Para crearlo es necesario un sentido artístico desarrollado: precisamente los más grandes, Cayo Graco y Cicerón, pueden servir de ejemplo.

Desde el punto de vista de la variedad de los medios expresivos y de la armonía del efecto de conjunto, con la prosa de Cicerón se alcanza un vértice; después de él la evolución debe recorrer otros caminos. La nueva tendencia alcanza su cima con Séneca, cuyas sentencias brillantes, pero de poco aliento, pueden ser consideradas como polos opuestos al estilo ciceroniano. En la época de los flavios,

1. ORF, ed. H. MALCOVATI, Torino 1930, 1976[4].
2. Puestas de relieve con convicción por LEEMAN, Orationis Ratio, 1, 21-24, especialm. 22 s.

con el clasicismo de un Quintiliano o de un Plinio, el péndulo se orienta de nuevo en la otra dirección.

La estabilidad de las características peculiares del género oratorio está asegurada sobre todo por la escuela, que imprime su marca casi sobre toda la literatura latina. Las variables en este género literario están determinadas por las condiciones históricas: la república ofrece al arte del orador posibilidades de desarrollo muy diferentes de las del imperio. El objeto, la ocasión, el público, son particularmente importantes para un discurso y cuanto más hábil es el orador, tanto más será capaz de adecuar la propia expresión a las circunstancias concretas del momento. Aunque esto ofrece amplio espacio al individualismo, es posible, sin embargo, distinguir formas oratorias determinadas: desde el punto de vista del objeto, discursos políticos o judiciales; desde el punto de vista del público, discursos al senado o al pueblo. En correspondencia con el contexto histórico, estará más en primer plano el elemento funcional o el estético de los discursos. Deberemos preguntarnos también si los discursos destinados a fines inmediatos pueden ser definidos como literatura en el mismo sentido, por ejemplo, que un poema épico y además si es posible considerarlos un género literario en sentido estrictamente análogo.

Los *escritos técnicos* pueden seguramente definirse como un género literario, sobre todo teniendo en cuenta la técnica de los proemios y las afirmaciones generales sobre la cultura del especialista, su actitud moral, etc., es decir, de elementos que, en sentido estricto, están fuera de la especialización técnica. La presentación de la materia propia está determinada en primer lugar por el objeto mismo.

Los *escritos filosóficos,* finalmente, están representados para nosotros por las obras de algunos escritores: Cicerón, Séneca, Apuleyo, los Padres de la Iglesia. Estas obras son de cuño muy diverso según el autor, la situación histórica en que trabaja, su trasfondo cultural, su público, sus intenciones, y sus principios formales y artísticos.

Está claro, pues, que el concepto de género literario puede ciertamente manifestarse bastante fructífero para una investigación sobre la historia de la literatura de Roma, pero también que a causa de las particulares condiciones de la génesis de la misma, a menudo sólo puede ser aplicado a ella con una cierta cautela.

Esta impresión, sin embargo, se modifica si se extiende la mirada al influjo ejercido por la literatura latina en las épocas sucesivas. Los géneros acuñados por representantes particulares de ella dan vida a una historia propia, que se orienta siempre, retrospectivamente, sobre estos modelos. Creaciones en gran medida individuales adquieren fuerza de principio normativo, también para lo que más tarde vendrá indicado con la definición de «géneros literarios». La tradición de deter-

minados géneros exige, por lo demás retrospectivamente, autores individuales a los que asignar la función de «clásicos». En su obra parece encarnarse la esencia del correspondiente género literario, de modo exclusivo –así Horacio es el símbolo de la lírica latina y Cicerón de la oratoria política– o bien alternativo: así la sátira oscila entre Horacio y Juvenal, la comedia entre Plauto y Terencio.[1]

Los romanos, como pueblo joven inundado por una cultura extranjera que había superado ya el estadio de la madurez, no tuvieron claras por de pronto las diferencias entre género y estilo. Género y estilo debieron ser conquistados frente al peligro, siempre al acecho y difícilmente evitable en vista de la situación histórica, de la ausencia de cualquier estilo. Por eso era necesario un gusto seguro y un sentido artístico vigilante, honrado e implacable. Todo esto difícilmente podía encontrar en el contexto social del estado romano apoyo durable, debía ser necesariamente el fruto de un trabajo fatigoso por parte del escritor individual, pero de ese modo también se consiguió un nivel de expresión ejemplar. Los géneros sólo podían encontrar su plena realización en los individuos y su influencia sucesiva sólo se ha mostrado fructífera a partir de realizaciones personales conscientes.

DIÁLOGO CON EL LECTOR Y TÉCNICA LITERARIA

La literatura latina no es sólo un diálogo con los predecesores, sino también un diálogo con el lector. Por eso el tratamiento por géneros necesita de la integración ofrecida por una perspectiva específicamente histórica. La originalidad de un texto literario está condicionada por la personalidad del autor, pero también por los individuos a los que se dirige su mensaje. La praxis de la lectura en voz alta[2] determina la forma del texto. A través de las lecturas públicas –y más todavía de las representaciones teatrales– la literatura puede llegar también a personas sin preparación adecuada. Por eso de todos los géneros literarios el drama romano es el que ha ejercido mayor influencia y ha contribuido a familiarizar al público con la cultura griega; es, pues, mucho más lamentable que de la poesía trágica latina antigua se hayan conservado solamente fragmentos.

1. Además no debería descuidarse ni sobrevalorarse el influjo de la teoría literaria y de la retórica sobre la obra de los autores. La comparación entre los textos y las teorías literarias correspondientes afina la capacidad de apreciar la originalidad de la intervención creativa.

2. La lectura silenciosa es conocida, naturalmente, pero no más difundida de lo que es hoy la lectura silenciosa de las notas musicales; en general, v. ahora G. VOGT-SPIRA, ed., Strukturen der Mündlichkeit in der römischen Literatur, Tübingen 1990; E. ZINN, Viva vox, Frankfurt 1994.

La historia de la literatura tiene que considerar, por tanto, procedencia y cultura de los autores como también extensión y carácter de su público. La educación en Roma es un asunto privado. A partir del siglo III a.C. los niños romanos –por supuesto solamente los elegidos– son instruidos por preceptores griegos. Influjo y valoración de la cultura griega son considerados diferentemente por los autores y por los lectores: todavía en tiempos de Cicerón, si un orador no quiere perder todo poder de persuasión, debe esconder, a ser posible, su cultura griega.

Como el orador, también el escritor adecua carácter y forma de su mensaje a su público. Si, por ejemplo, un poeta ático presenta una pieza como tragedia, debe tener en cuenta las expectativas que esta indicación suscita en el público ateniense. Existe, por tanto, una conexión entre la interpretación que se funda en el tipo de público y la ligada a la historia del género literario: las leyes de un género pueden, en último término, ser entendidas dentro de la sociedad en la que han nacido como cristalizaciones de las expectativas de los lectores. En Roma las cosas suceden primero de otra forma, porque los géneros literarios no son autóctonos, sino que son trasplantados a un ambiente distinto del originario. El autor romano no puede, pues, al comienzo apoyarse en las expectativas literarias del lector; debe esforzarse por crear, en un nuevo código lingüístico y para un público en gran parte no preparado, algo que represente un compromiso vital entre las normas tradicionales y las nuevas condiciones sociales. La comedia plautina comporta en comparación con Menandro una pérdida de finura intelectual y psicológica, pero una ganancia en eficacia teatral –el hombre de teatro sabe bien qué puede exigir a sus romanos. El género comedia se transforma de conformidad con las exigencias del público, no expresas, pero suficientemente claras.

Un autor puede dirigirse simultáneamente a círculos diversos de lectores. El mismo Terencio no escribe sólo para las clases cultas; aunque no todos los espectadores estén en condiciones de apreciar todos los matices de sus comedias, no por esto el poeta está dispuesto a renunciar totalmente al aplauso de la multitud. Hay planos diversos de comprensión: precisamente en la literatura latina la mayor parte de las obras se ofrecen tanto al buen conocedor como al profano interesado. Su carácter «exotérico» diferencia, por ejemplo, los escritos filosóficos romanos de la mayor parte de los de los griegos, entre los cuales la excepción –los diálogos de Platón– confirma la regla. El hecho de que Platón escribiera diálogos fue generalmente mejor comprendido por los romanos, «complacientes» con el lector, que por los compatriotas de Platón.

La relación con un público de diverso nivel y no rígidamente fijado de antemano es una característica de la literatura latina que contribuye a su vitalidad. El dedicatario o el público a quien el autor quiere dirigirse pueden, en cuanto que

participan en la determinación de la estructura del texto, ser vistos por los lectores posteriores como sus «representantes».

Los textos latinos están casi siempre dirigidos a un dedicatario. Los destinatarios desempeñan también un papel importante en la distribución de los poemas en los libros. El apóstrofe a hombres o a divinidades puede a menudo parecer convencional, pero en general es válida la afirmación que sigue: «todos los intentos modernos de reinterpretar esta realidad originaria del diálogo como una relación del yo consigo mismo o en algo semejante, es decir: en un proceso concluido en la interioridad autosuficiente del hombre son vanos; forman parte de la historia infinita de la anulación de la realidad».[1] Sin embargo en Roma, desde las autoconversaciones de Catulo hasta los *Soliloquios* de Agustín, también se encuentran constantemente notables aproximaciones al diálogo interior o al monólogo. El dedicatario está separado del lector contemporáneo, y éste, a su vez, de la posteridad (a la que Ovidio es el primero que se dirige); pero se trata de círculos concéntricos y la persona a la que el autor se dirige en el texto puede a veces servir de punto de contacto o representar directamente a los dos círculos más amplios de destinatarios.

La relación con el lector mete en liza a la retórica; ésta dota de medios estilísticos la pobreza léxica originaria de la lengua y contribuye, como arte de la persuasión, a hacer que efectivamente el texto llegue y conmueva a su oyente. Su influencia no se limita a la prosa. La elegía recurre a la técnica retórica para conquistar a la amada, e incluso en un género tan ligado a la tradición como la épica un Lucano rompe la objetividad y expresa su participación en los hechos narrados en comentarios lírico-retóricos. Cuando la oratoria política pierde su enraizamiento en la vida, la retórica deja cada vez más de ser un medio de influir sobre los otros para convertirse en instrumento de autoanálisis y autoeducación, una topografía o tipología anímica; ofrece así el instrumento para la conquista literaria de la interioridad.

La peculiaridad del público romano determina también el uso de las técnicas literarias: metáfora, *exemplum*, mito, alegoría. El lector moderno, que busca sobre todo en la obra literaria ficción y metáfora, corre el riesgo de infravalorar el papel de lo concreto y de lo real en la literatura romana. A menudo la explicación está solamente en el conjunto y en la agrupación de los hechos: el ejemplo clásico son las vidas de los Césares de Suetonio. Este aspecto se refleja también en la lírica. Un distinguido experto escribe: «Un μὴ ὄν en sentido absoluto, una imagen, pues, fantástica, puramente imaginaria, alejada de toda realidad, es desconocida para la poesía antigua. El sentido de la realidad estaba demasiado fuertemente de-

1. M. Buber, Ich und Du, Heidelberg 1983[11], 102 s.

sarrollado para admitir la pura ficción».[1] ¿Y no encuentra Goethe en Horacio una «espantosa realidad carente de toda poesía verdadera?».[2] Hay aquí, en efecto, una diferencia entre el poetizar horaciano y el moderno. La literatura romana nos ofrece sin duda algo totalmente diferente de una copia banal de la realidad.

En esta «lectura en la realidad» típica de los romanos los autores no nos ayudan en ningún caso. En Horacio la metonimia es más frecuente que la metáfora hoy tan predilecta; la tendencia a la concretización alcanza niveles sorprendentes:[3] en muchos casos esto da al lector de hoy la sensación de una ruptura en el interior del mundo de las imágenes. Una misma oda evoca atmósferas invernales y estivales, una misma persona es equiparada metafóricamente a un perro e inmediatamente después a un toro. El romano, por otra parte, está habituado a establecer también correspondencias entre representaciones dispares y a descifrarlas como signos de un pensamiento único.

Muchas obras de arte romanas ilustran con un caso histórico particular concreto la realización de un modelo de comportamiento social sentido como típicamente romano: por ejemplo la *fides* mediante el estrechamiento de mano entre los contrayentes de un pacto o la *clementia* por medio de la gracia concedida a ciertos adversarios. Para el romano, no inclinado a la especulación, las virtudes no existen en sí mismas, sino sólo en el momento en que se las ejercita. Tales momentos de actualización, fijados, por así decir, de forma documental, se presentan ante los ojos de la posteridad como un *exemplum* que recibe su fuerza sobre todo de la propia realidad histórica. La descripción en el arte y en la literatura de tales concretizaciones de recto comportamiento sirve para transmitir experiencias ejemplares. Una interpretación que hablase de «símbolos ficticios» alteraría totalmente el punto de vista: para el romano el significado verdadero está en la realización. El discurso vale naturalmente no por la materia en sí misma, sino por la materia como portadora de significados. En la literatura la mención de lugares históricos tiene una función ejemplar de este tipo. Del mismo modo los hechos hacen el oficio de «letras» en un sistema de signos. En los grandes autores la capacidad romana de «leer» en los hechos alcanza rango profético: Tácito describe el año de los cuatro emperadores de tal modo que parece que presenta ya el proceso de decadencia del siglo III d.C.

La relación con las formas griegas se modifica con el cambio de condiciones de la recepción. A pesar de que la literatura como tal no es un fenómeno indígena

1. E. NORDEN a A. SCHULTEN, citado por éste en: Tartessos, Hamburg 1950², p. 96, n. 3; citado por H. HOMMEL en: Wege zu Vergil, Darmstadt 1963, 423.

2. F. v. BIEDERMANN, Goethes Gespräche, Gesamtausgabe, vol. 1, Leipzig 1909², 458.

3. Horacio no dice «vino», sino «Másico», ni «mar», sino «Adria», ni «perfume», sino «malobatro sirio». Los nombres personales los utiliza de forma correspondiente.

en Roma, adquiere nuevas funciones en el contexto social: la épica, como texto escolar o poesía compuesta por los clientes para sus patronos, transmite las concepciones romanas del mundo moral; la tragedia y la comedia se representan públicamente dentro de los *ludi* organizados por el estado y testimonian la liberalidad de los magistrados responsables. La lírica hace su aparición como canto expiatorio o festivo en ocasiones oficiales, el epigrama vive como inscripción conmemorativa, pero también como juego en el interior de círculos de amigos, la historiografía transmite la sabiduría de los senadores más viejos a los contemporáneos más jóvenes, la filosofía ofrece distensión y consuelo a los hombres de acción en su tiempo de esparcimiento estrechamente dosificado. En general la literatura se presenta como realización inteligente del *otium* frente al mundo del *negotium*.

Junto con las formas se recoge también material extranjero. Plauto mezcla la representación cómica de lo cotidiano helenístico con alusiones a la realidad romana, mientras que Terencio reduce su argumento a los aspectos humanos generales. El mantenimiento de la ambientación griega como materia o medio de representación provoca en el espectador romano una mayor distancia del objeto; esto permite una participación no ofuscada por intenciones mezquinas como condición de una experiencia específicamente estética.

Significado y función del mito se modifican de forma correspondiente. Educados en convenciones rígidas los Romanos no podían no ver en el mito griego un seductor reino de la libertad. Perteneciendo a la edad de hierro creen asomarse a una de oro. Por eso sólo es condicionalmente justo negar la fantasía a los romanos. Precisamente gracias a su más fuerte relación con la realidad externa ellos consideran el mito no ya de manera inmediata como un elemento que forma parte de su vida, sino como un mundo aparte de fantasía y de apariencia, de lo «poético», que sólo es accesible mediante un sentir capaz de ensimismamiento. Por eso, en efecto, en la literatura romana subjetividad, afectividad, *ethos* y *pathos* confieren a los datos transmitidos un colorido particular, los transponen de la exterioridad a la interioridad: la literatura latina representa un modo nuevo, «viva».

También la inteligencia se ve envuelta en el juego artístico. Aparte de argumentos que –como la guerra troyana– reivindican validez histórica, no se puede esperar en Roma un crédito literal a las leyendas griegas. Realmente se acoge también junto con el mito su interpretación filosófica; se está, pues, dispuesto, de entrada, a leerlo como una cifra, a transcender la apariencia inmediata. Profundamente alejado de sus raíces nacionales y religiosas y transformado ya en Grecia en formas poéticas y figurativas, sirve como un medio artístico y literario cómodo, como patrimonio de caracteres, situaciones y destinos ejemplares. Estrechamente ligado a la tragedia, está destinado expresamente a los poetas y en particular al teatro como *theologia fabulosa* (Varrón en Aug. *civ.* 6, 5).

En la pintura mural pompeyana el orden de las escenas en una pared o en el interior de toda una habitación está determinado por factores conceptuales.[1] A partir de aquí se puede arrojar también luz sobre la agrupación de elementos en la poesía romana.

La predilección específicamente romana por la acumulación de detalles concretos al servicio de un concepto culmina en una técnica literaria que en el curso de la historia de la literatura romana adquirió un significado creciente: a la mirada íntima se presenta una imagen cuyas partes constitutivas, por más que toma de lo real, no aparecen en aquella particular combinación y deben por tanto ser interpretadas como signos de una idea abstracta.

LENGUA Y ESTILO

«El genio de la lengua es, pues, también
el genio de la literatura de una nación.»
HERDER[2]

Cuando se habla del influjo determinante de la literatura griega sobre la latina, se olvida a menudo con demasiada facilidad que los romanos son uno de los poquísimos pueblos que lograron contraponer absolutamente a la griega una literatura en su lengua materna. Soldados, hombres de estado y juristas son al mismo tiempo portaestandartes del latín. Las colonias militares, primeramente islas lingüísticas, se convierten en puestos avanzados de la latinización primero de Italia, después de las provincias occidentales. La expansión política irradia de un centro al que cada parte permanece ligada directamente. Dado que es propio de la táctica romana concluir tratados, en la medida de lo posible, no con un grupo étnico en conjunto, sino separadamente con cada ciudad, los dialectos, aunque no combatidos directamente, no pueden elevarse a importancia suprarregional. La lengua de la capital se convierte también en norma para autores de otras regiones. Por eso la literatura latina no conoce, a diferencia de la griega, variedades dialectales. También después de la caída del imperio romano el latín se mantiene durante mucho tiempo como lengua común de la cultura europea occidental, que vacila en recu-

1. K. SCHEFOLD, Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte, Basel 1952.

2. Über die neuere deutsche Literatur, Fragment, en: Sämtliche Werke, ed. B. SUPHAN, vol. 1, Berlin 1877, 146.

rrir a las lenguas nacionales. ¿De qué tipo es la lengua que se ha afirmado con tanto éxito frente a civilizaciones más antiguas y más recientes? ¿Cuáles de sus características formales han dado una impronta a la literatura?

«Como golpes de martillo, cada uno de los cuales golpea cumplidamente la cabeza del clavo, resuena el *odi profanum vulgus et arceo* y a un traductor sensible el inútil golpeteo paralelo del "yo", del "él" y del "lo" en alemán le hace considerar desesperada la propia tarea.»[1] La abundancia de los casos y de las formas verbales permite emplear sólo raras veces preposiciones y pronombres personales. Los modos no necesitan ser definidos; el artículo falta totalmente. Para utilizar una imagen, no se necesita cal entre las piedras: la estructura del latín es «ciclópea»;[2] una lengua de este tipo permite reconducir el pensamiento a su núcleo, pasar por alto todo lo superfluo, es como hecha a propósito para inscripciones solemnes y epigramas ingeniosos, para los sablazos y los golpes de costado del orador, pero también para la gravedad y la misteriosa polisemia de la palabra del poeta.

Una lengua dotada de un rico patrimonio de formas induce a considerarla particularmente «lógica». La claridad cristalina del latín de los juristas o también de un César no contradice esta concepción. Aunque Wilhelm von Humboldt nos ha enseñado a distinguir con más nitidez entre palabra y concepto, y seguramente cada lengua sigue en primera instancia leyes psicológicas, el pensamiento lógico pertenece más al hablante que a la lengua. Sin embargo, el latín permite a un autor que piense lógicamente, expresar de manera especialmente clara la relación de unas palabras con otras, la superposición y la subordinación de los pensamientos, dado que posee terminaciones apropiadas y además –al menos en su forma clásica– numerosas partículas que regulan la frase.[3] El aprendizaje razonado y sistemático de una lengua tal constituye una buena propedéutica científica y a partir del Renacimiento ha representado para muchos europeos un camino hacia la autonomía espiritual.

A los medios lingüísticos mencionados, de los que dispone también la lengua griega, se añade en el latín la característica posición final del verbo: con esto la parte del discurso más importante adquiere el papel de llave final que al mismo tiempo posee la conexión y marca también inconfundiblemente la unidad de frases bastante largas.

---

1. F. SKUTSCH, Die lateinische Sprache, en: Die griechische und lateinische Literatur und Sprache (=Die Kultur der Gegenwart I, 8), Leipzig und Berlin 1912², especialm. 526 s.; para la lengua latina fundamental ahora ANRW 2, 29, 1, 1983; R. COLEMAN, ed., New Studies in Latin Linguistics, Amsterdam 1991; J. DANGEL, Histoire de la langue latine, Paris 1995; F. DUPONT, ed., Paroles romaines (Miscelánea), Nancy 1995; G. MAURACH, Lateinische Dichtersprache, Darmstadt 1995.

2. *Ibid.* 526 s.

3. Una precisión que roza la pedantería se ve, p. ej., en la expresión de la anterioridad (pluscuamperfecto, futuro perfecto).

Las ventajas artísticas de semejante material lingüístico son evidentes: ello permite en la prosa construir amplios periodos y en poesía introducir paréntesis atrevidos. Friedrich Nietzsche dice de la oda horaciana: «En ciertas lenguas lo que aquí se ha logrado no es ni siquiera posible *proponérselo*. Este mosaico de palabras, donde cada una, como sonido, como posición, como concepto, irradia su eficacia a derecha y a izquierda y sobre el conjunto, este mínimo en extensión y número de signos, este máximo en la energía de los signos así obtenido –todo esto es romano y, si se quiere creerme, aristocrático por excelencia».[1]

Ciertamente debido a su lenguaje la conciencia de la forma lingüística acompaña al romano desde la cuna, pero esto no quiere decir que todas las posibilidades ofrecidas por el patrimonio formal de aquél sean aprovechadas literariamente desde el principio; en el caso del participio, por ejemplo, es la productiva competición con el griego la que descubre paulatinamente posibilidades todavía latentes.[2]

No menos relevantes para el desarrollo literario son las deficiencias del latín: en cuanto lengua sin artículo se resiste con notable obstinación a la tendencia a la sustantivación abstracta, una circunstancia que no facilita precisamente la reflexión filosófica, pero que desde el punto de vista literario ofrece la proximidad a la realidad –y a la práctica– (y en signo del existencialismo esto puede revelarse como una ventaja incluso filosófica). También en la expresión de lo cotidiano el romano da preferencia a menudo a la designación concreta (compárese «la conquista de la ciudad» con *urbs capta*). El aparato conceptual abstracto sólo encontrará pleno desarrollo en la antigüedad tardía y en el Medioevo.

Una ulterior «deficiencia» es la aversión a la formación de compuestos tan difundida, p. ej., en el griego y en el alemán. La escasez de léxico y la ambigüedad de los vocablos latinos derivada de ella constituye un desafío fecundo para los escritores. Autores cuya relación con la lengua es selectiva y estilizante (Terencio, César) consiguen la claridad con medios distintos de los que tratan de alcanzar la univocidad mediante la abundancia (Cicerón).

Un principio estructural, que es al mismo tiempo útil para la búsqueda de la precisión y retóricamente eficaz, está igualmente difundido en la poesía y en la prosa: la predilección por expresiones distribuidas en dos o más miembros, a menudo subrayados por la aliteración, un medio estilístico cuya antigüedad está confirmada por denominaciones divinas formadas sobre el mismo modelo (p. ej. *Mater Matuta*) y también por paralelos germánicos. La acumulación de términos de

1. *Was ich den Alten verdanke*, en: Werke in drei Bänden, ed. K. SCHLECHTA, Darmstadt 1973[7], vol. 2, 1027.

2. E. LAUGHTON, The Participle in Cicero, Oxford 1964.

significado afín puede derivar del cuidado de los juristas, dirigido a evitar malentendidos e interpretaciones erróneas;[1] la expresión reduplicada, sin embargo, puede también derivar, a la inversa, de la vacilación para pronunciar afirmaciones categóricas.[2]

Color y abundancia pueden ser conseguidos mediante la retorización:[3] a los epítetos griegos que a menudo subrayan calidad y excelencia (por ejemplo los compuestos con εὐ- en la épica homérica) los sustituyen en Roma atributos a veces aumentativos desde el punto de vista de la cantidad (como *magnus* e *ingens*), a veces afectivos. Se asiste así a una acentuación del *pathos*. Esto vale también para un género literario donde no lo esperaríamos: la comedia. La refinada sobriedad del arte helenístico resiste durante relativamente mucho tiempo a la romanización, aunque el influjo helenístico sea precisamente el primero que se puede advertir. Estas peculiaridades del latín han inducido a muchos autores a suplir con la intensidad la falta de finura; pero los mejores aceptaron el desafío de empeñarse en alcanzar la máxima pericia estilística, que precisamente la pobreza de la lengua les planteaba. Horacio habla de la «refinada combinación de palabras» –*callida iunctura*–, capaz de dar a un vocablo conocido la calidad de nuevo (*ars* 47 s.).

Hasta aquí lo relativo al aspecto formal; ahora lo referente a la creación del léxico. Se dice que los romanos son un pueblo de soldados. En efecto numerosas metáforas derivan de la esfera militar.[4] La ampliación de significado, sin embargo, es con frecuencia considerable.[5] El significado originario, a menudo ya descolorido en latín, puede ser resucitado a una nueva vida en la poesía, aun en géneros literarios donde menos lo esperaríamos: la comedia y la elegía amorosa. El esclavo rico en inventiva se convierte en «gran general», el enamorado en un soldado al servicio de *Amor*.[6]

---

1. Piénsese en las repeticiones del lenguaje burocrático («el día, en el cual día») y en las reduplicaciones dirigidas a agotar todas las posibilidades («el que es o será condenado en virtud de esta ley»).

2. La cautela verbal se impone particularmente en referencia a lo irracional, que se sustrae a la observación precisa o al conocimiento humano en general. Así, una divinidad de sexo desconocido, como medida de precaución, es designada con la fórmula *sive deus sive dea*.

3. El desarrollo, con frecuencia lamentado, de la retórica en Roma no es, desde este punto de vista, una «enfermedad», sino una necesidad íntima.

4. «La lengua de los romanos no reniega nunca de su origen. Es una lengua de mando para los generales, una lengua de decreto para los administradores, una lengua jurídica para los prestamistas, una lengua lapidaria para el pueblo romano sólido como la piedra.» Heinrich Heine, Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland, libro 2: Von Luther bis Kant, en: H. Heine, Sämtliche Schriften in 12 Bänden, ed. BRIEGLEB, vol. 3, 1831-1837, München 1976, 572 s.

5. ¿Quién pensaría hoy en un contexto marcial para palabras como *intervalo, premio, commilitón, estipendio?*

6. A. SPIES, *Militat omnis amans*. Ein Beitrag zur Bildersprache der antiken Erotik, Tübingen 1930.

La exaltación unilateral de la guerra es, sin embargo, extraña al carácter romano; su civilización desde el comienzo no es puramente guerrera, sino sedentaria y agrícola. El alternarse de las estaciones sólo permite, por lo demás, realizar expediciones militares en momentos determinados. En los nombres personales romanos se transparenta también el pasado agrícola.[1] El léxico restante testimonia una situación análoga.[2] Por otra parte, ya en época antigua aparecen signos de una cierta urbanización.[3]

Aunque el latín se formó como lengua de campesinos, después no se difundió como tal, sino como la lengua de la capital.

El derecho y los negocios proporcionan a los escritores metáforas apropiadas: el lenguaje y el pensamiento jurídico gobiernan no sólo la oratoria, sino también la poesía, hasta en la configuración del mito: a distinción de los magistrados romanos, los dioses no pueden anular actos oficiales de los colegas (cf. Ov. *met.* 14, 784 s.). La economía y la actividad bancaria dan muchas veces su impronta al léxico –hasta en los escritos filosóficos: Séneca a menudo «lleva la contabilidad» del tiempo invertido (*epist.* 1). Por un lado ciertos términos son transferidos metafóricamente a esferas totalmente extrañas; por otro la fantasía poética renueva al mismo tiempo el contenido conceptual originario, profundiza en él por medio de la elaboración artística y se detiene con complacencia en el contraste entre el viejo y el nuevo contexto.

Especial significación tiene en latín el vocabulario ético y socio-psicológico. Puesto que él deja la huella más profunda en el universo conceptual del pensamiento romano, debemos tratarlo en conexión con éste.

---

1. Derivados de plantas cultivadas (*Fabius, Lentulus, Piso, Cicero*) o de animales domésticos (*Porcius, Asinius, Vitellius*).

2. *Delirare* «estar loco» («salirse del surco»); *tribulare* «atormentar» («trillar»); *praevaricare* «entenderse secretamente con la parte contraria» («arar con surcos torcidos»); *emolumentum* «ventaja» («la harina que se detrae en el molino»); *detrimentum* «daño» («el desgaste del arado»); *rivalis* «rival» («vecino que riega del mismo riachuelo»); *saeculum* «generación» («época de la siembra»); *manipulus* «formación» («brazada de heno»); *felix* «feliz» («fructífero»); *pecunia* «dinero» (de *pecus*, «ganado»); *egregius* «distinguido» (es decir, diferente del rebaño); *septentriones* «Norte» («los siete bueyes de la trilla»).

3. Así algunos animales importantes tienen nombres que desde el punto de vista fonológico no son puramente latinos sino que derivan de dialectos itálicos, p. ej. *bos, scrofa* y *lupus*.

UNIVERSO CONCEPTUAL I: CONQUISTA DE UN MUNDO ESPIRITUAL: POESÍA, PENSAMIENTO, ENSEÑANZA

La apropiación de un campo en principio extraño al descubridor presupone un trabajo consciente. Por ello, poesía y pensamiento son desde el comienzo inseparables en Roma. En los epitafios de los poetas latinos arcaicos se habla con orgullo de sus empresas literarias, mientras que el epitafio del tragediógrafo griego Esquilo testimonia solamente su participación en la batalla de Maratón. Esto no se debe a un contraste entre modestia griega y vanidad romana, sino a una diversidad de condicionamientos sociales. En la Grecia clásica la literatura es un fenómeno indígena: es cultivada por ciudadanos; en Roma tiene que conquistar primero el derecho de ciudadanía. Esto implica una doble consecuencia: por una parte los poetas latinos antiguos, en su mayoría extranjeros, pueden basar la conciencia de su propia dignidad sólo en sus propias actividades literarias. Por otra parte su empresa necesita una justificación y un fundamento racional a los ojos de la sociedad. De esta manera la poesía ha llegado, a través del pensamiento, a la plena conciencia de sí misma en el mismo transcurso de la historia de la literatura latina. En este proceso no se puede dar una valoración demasiado limitada a la contribución del público romano. Éste aporta mucho más que simples presupuestos materiales: lengua y criterios de valor. A una cultura todavía «joven» le toca recibir y recoger de manos de otra más antigua el fenómeno poesía, con toda la seriedad y la intensidad del primer encuentro.[1]

El mundo de la experiencia estética no es en Roma un componente obvio de la vida, como en Grecia, sino un campo que hay que conquistar, un sistema de signos cuyas formas y contenidos tienen que ser antes que nada aprendidos. Al autor corresponde el papel de maestro, al lector el de discípulo. El aspecto didáctico tiene un acento diferente al propio del helenismo. La renuncia a las especializaciones técnicas aporta un esfuerzo positivo hacia la claridad y la comprensibilidad general, incluso hacia la presentación de forma artística. El carácter «exotérico» de la literatura latina, la atención hacia el público y la necesidad de escoger de las fuentes griegas lo que puede ser comunicado y recibido, conduce a

1. «En el caso de los romanos ... vivimos el espectáculo de una conquista retrospectiva de casi todos los campos espirituales necesarios para la poesía. Este pueblo de campesinos y comerciantes, en su honesta seriedad y sólida capacidad, afrontó con voluntad tenaz de aprender la tarea de erigir un mundo espiritual.» W. SCHADEWALDT, Sinn und Werden der vergilischen Dichtung (1931), ahora en: Wege zu Vergil, ed. H. OPPERMANN, Darmstadt 1963, 43-78, espec. 45.

una limitación a lo esencial y a los elementos de humanidad general, un rasgo que facilita la lectura de las letras latinas incluso en épocas más tardías y las protege de un envejecimiento precoz. De ello deriva también la seriedad ética de que están impregnadas muchas obras romanas: el sentido de la responsabilidad del individuo frente a la familia, a la sociedad y a sí mismo. Incluso donde el moralismo aparece puesto en ridículo se supone sin embargo un correspondiente sistema de valores; la comicidad de pequeñas transgresiones puede percibirse tan sólo donde existe una marcada conciencia de las convenciones.

La situación social estimula por lo tanto un desarrollo en diversas direcciones: por un lado permite limitar los contenidos del aprendizaje a los elementos esenciales, compatibles con la *gravitas* del romano, y por otro construir un mundo autónomo de lo estético, incluso de lo espiritual en general, y conducir la literatura hacia una conciencia de sí misma.[1]

UNIVERSO CONCEPTUAL II: ENTRE MENTALIDAD ROMANA ANTIGUA E IDEAS NUEVAS

Antes de intentar trazar un cuadro de la mentalidad romana tal como encuentra su expresión en la literatura, conviene recordar desde el comienzo que sobre este aspecto se han difundido numerosas simplificaciones y generalizaciones que en parte derivan de obras literarias muy determinadas. Conviene valorar las afirmaciones relativas a la luz de su tiempo. Cada autor vive además el contraste entre pensamiento nuevo y tradicional, y en ciertas ocasiones emplea vocablos antiguos para formular un contenido nuevo, o bien proyecta en el pasado elementos contemporáneos con el fin de crearse predecesores.

El ordenamiento social republicano estimuló de modo decisivo el desarrollo del derecho, una de las realizaciones más felices del espíritu romano, que ha tenido efectos mucho más allá del campo de los textos jurídicos. El derecho romano, tal como fue codificado más tarde, en el periodo imperial, es todavía hoy el fundamento de los códigos civiles de la mayoría de los países. Y puesto que los romanos, en el curso de su historia, perfeccionan cada vez más también formas de derecho destinadas a regular sus relaciones con representantes de otros pueblos, el derecho privado, el derecho internacional y los derechos humanos pueden en consecuencia ser modelados sobre bases romanas. Incluso campos totalmente diferen-

1. El *Ars poetica* de Horacio utiliza la teorización griega, pero al mismo tiempo se configura ella misma como obra de arte poética.

tes, por ejemplo la teología, están influidos por el pensamiento jurídico. La categoría de lo personal es un descubrimiento del derecho romano. Paralelamente se observa en Roma el nacimiento de la autobiografía y de una poesía personal.

Como república[1] el estado romano es una sociedad en la que, al menos idealmente, los conflictos se resuelven más bien con armas espirituales que materiales. El estado, concebido no como un ordenamiento anónimo, sino como la suma de relaciones interpersonales consideradas válidas y que se deben salvaguardar, es confiado a los ciudadanos como un bien común (*res publica*). Sobre este terreno germina la práctica oral del discurso político y de la arenga judicial; a partir de ellos se desarrollan la oratoria literaria, la historiografía, la literatura jurídica, incluso el primer florecimiento de la poesía latina.

La inclinación romana por el conjunto ordenado[2] se manifiesta en muchos sectores, y de manera más espectacular en la política. Para las artes figurativas recordemos la disposición de amplios complejos arquitectónicos o la división de los grupos en la pintura parietal; para la literatura la inclinación hacia el enciclopedismo, pero también la formación de libros poéticos como unidades articuladas en varios elementos.

Religión, moral y política caminan de la mano en la Roma antigua, no en el sentido de una alianza sacro-profana, sino como unidad originaria, sobre todo teniendo en cuenta que no existe una casta sacerdotal cerrada y los sacerdocios en su mayoría están estrechamente ligados a la vida política y social.[3] En consecuencia, la formación de mitos y leyendas, en la medida en que es posible documentarla, remite en Roma al estado de los hombres: figuras y situaciones míticas tradicionales se insertan en la sociedad romana y reciben una interpretación nacional e histórica. Esto se manifiesta en la historiografía de un Livio, así como en la creación mitológica de Virgilio.

Se ha dicho a menudo que los romanos carecen de la fantasía creadora de mitos y del sentido de lo plástico. Para ellos las divinidades son potencias operan-

---

1. El estado romano está en el origen estrechamente unido a la religión romana antigua. Por medio del cristianismo se hace posible –por lo menos en teoría– la separación entre religión y estado, aunque bien pronto y durante un periodo de bastante duración ocurre lo contrario. Solamente tarde comenzará Europa a aprender de la escuela no del imperio sino de la república romana.

2. El concepto de *maiestas* presupone un ordenamiento en el que uno se acomoda: G. DUMÉZIL, *Maiestas et gravitas*, RPh 26, 1952, 7-28; 28, 1954, 19-20; O. HILTBRUNNER, *Vir gravis*, en: FS A. DEBRUNNER, Bern 1954, 195-206.

3. En correspondencia el *ius* latino es concebido en términos sociales («derecho»), mientras que el védico *yós* y el avéstico *yaoš* significan «integridad», «perfección mística». El védico *śrad-dhā* alude a la relación con la divinidad, el latín *credo* preferentemente a las relaciones entre los hombres. El sánscrito *ṛtá* indica la ordenación cósmica, el latín *ritus* los modos del procedimiento ritual.

tes,[1] no figuras mitológicas como los dioses de los helenos. A partir de observaciones de esta índole se ha considerado típicamente romano el término *numen*, el poderoso «signo» que expresa la voluntad. El vocablo, por lo demás, es reciente y modelado sobre la célebre imagen de Zeus que asiente con la cabeza.[2] *Numen* es palabra tardía, *deus* antiquísima. Es cierto que los romanos poseen un marcado sentido del poder y de la voluntad, pero los conciben siempre como estrechamente ligados a personas determinadas.

Mientras que el griego busca la revelación de la divinidad en la contemplación de lo bello y en la concepción de lo perfecto, el romano la encuentra sobre todo en la obediencia a los oráculos, en el sentimiento de las obligaciones interpersonales y especialmente en la acción.[3] El carácter «conceptual» de la literatura latina está relacionado con esta mentalidad. Los romanos se consideran particularmente religiosos (cf. Sall. *Catil.* 12, 3) y atribuyen sus éxitos en política exterior a su devoción.[4] El término *religio*, con frecuencia puesto en relación con *religare* («vincular»), se relaciona según Cicerón (*nat. deor.* 2, 72) con *neg-legere* (cf. también ἀλέγω); *di-ligere* designa en consecuencia una postura de atención repetida y atenta, llena de escrúpulo y devoción. La referencia es a ritos y a signos divinos. Cada cosa –ya sea el vuelo de un ave, una frase recogida por casualidad o incluso un simple tropiezo o un temblor– puede asumir un valor de signo, de señal divina que determina la conducta de una persona. Esta actividad de observación tiene poco o nada que ver con prácticas de magia: el *augur* no es el agente del poder místico (védico *ójas*), sino que tiene sólo la función de acertarlo. Virgilio ha representado a Eneas como un héroe que se deja guiar en todo por este tipo de manifestaciones de la voluntad divina. Atención, capacidad de observación y escucha paciente son los rasgos característicos del *homo religiosus* romano. El héroe de la *Eneida* es la manifestación más noble de un tipo humano que en formas menos elevadas, la del primitivo dominado por el terror supersticioso o la del pedante ritualista, debía encontrarse con frecuencia en Roma.

Como pueblo asentado en los márgenes del área indoeuropea los romanos

---

1. Cic. *nat. deor.* 2, 61; *leg.* 2, 28; K. LATTE, Über eine Eigentümlichkeit der italischen Gottesvorstellung, ARW 24, 1926, 244-258 (= Kl. Schr., München 1968, 76-90); M.P. NILSSON, Wesensverschiedenheiten der römischen und griechischen Religion, MDAI(R) 48, 1933, 245-260.

2. S. WEINSTOCK, rec. de H.J. ROSE, Ancient Roman Religion, London 1949, JRS 39, 1949, 166-167.

3. «El griego es... mucho más apto para la expresión espontánea, risueña, ingeniosa, estética de concepciones optimistas de la naturaleza. La manera de articular el discurso por medio de verbos, sobre todo infinitivos y participios, hace indulgente cada expresión... El latín, por el contrario, se hace perentorio e imperativo por el empleo de los sustantivos. El concepto es presentado terminantemente en la palabra y en la palabra entumecido; con ella se procede como con un ser real» (Goethe, WA II 3, 201 s.).

4. Cic. *nat. deor.* 2, 8; Liv. 5, 51-54.

conservaron una serie de conceptos funcionales antiquísimos, especialmente en el campo de la política: por ejemplo las designaciones del rey y del sacerdote;[1] también antiguas tradiciones rituales han dejado claros vestigios, cosa que no resulta sorprendente, teniendo en cuenta el conservadurismo de los romanos en cuestiones de este tipo. Sin embargo sería parcial designar la mentalidad romana exclusivamente como «conservadora»: la civilización romana es bastante más abierta a la novedad que, por ejemplo, la céltica, con sus modelos de comportamiento rígidamente fijados, y tan pronto considera que comprende los signos de los tiempos, resulta mucho más presta a la iniciativa y a la acción audaz. Esta energía es indicada con el nombre de *virtus*. Los límites morales se fijan de un lado por la consideración de la voluntad de los dioses descubierta a partir de los signos, de otro por los vínculos sociales que examinaremos a continuación; éstos son sentidos con una intensidad diversa según la época, el estrato social y el individuo.[2]

Numerosos son los términos que designan relaciones morales, sociales o políticas entre personas; para referirnos a ellos, tenemos que remitirnos a dos expresiones complementarias: *gratia* «favor» o «gratitud»; *fides* «fiabilidad» y «confianza». Simbolizada por el apretón de manos, *fides* es la personificación de la fidelidad a los pactos. Como esencia de un principio de control social interiorizado –el freno puesto por la palabra dada a los impulsos–, *fides* se asocia en consecuencia al culto de la máxima divinidad ciudadana y es ella misma una de las más antiguas figuras divinas de Roma. Concepciones parecidas están en la base de la predilección que más tarde muestra la literatura romana por las personificaciones y las figuras alegóricas. *Pietas*, en origen probablemente relacionada con la idea de la pureza ritual, es el recto comportamiento hacia los vivos y hacia los muertos. En este concepto se comprenden el amor por la patria, el afecto por los padres y por los hijos –ideas que para nosotros no pertenecen a la esfera específicamente religiosa.[3]

Otros principios que refrenan un desarrollo incontrolado de una moral libre de escrúpulos son la *clementia* y la *sapientia*. Estas peculiaridades constitutivas de

---

1. *Rex* (sánscr. *rājā*); *flamen* (cf. *brahman*).

2. Como era de esperar la familia de las palabras derivadas de *pater* («padre») está ricamente representada; el concepto es ampliado: *patronus* (contrapuesto a *cliens*), *sermo patrius* (nosotros decimos «lengua materna»), *patres* (senadores), *patricii*. *Pater* aparece como título (*pater patriae*) y designa personalidades y divinidades elevadas (p. ej. *Iuppiter*). Al ordenamiento patriarcal corresponde también la designación de las posesiones y de la herencia como *patrimonium*. Los lectores modernos, sin embargo, infravaloran a veces la influencia de la mujer en Roma.

3. La encarnación de la *pietas* es Eneas; él lleva sobre sus espaldas al padre (el pasado) y el escudo con las imágenes de los descendientes (el futuro), con deberes hacia ambos lados.

la civilización romana no son sólo reflejos del influjo de la filosofía griega, sino que subliman además antiguos rasgos de circunspección campesina. El hablar astuto suscita desconfianza,[1] pero toda forma de discreción, hasta los altos grados de la prudencia, es profundamente apreciada. De ahí la predilección por modelos de comportamiento de carácter más defensivo[2] que agresivo; muchos de ellos en otras civilizaciones son objeto más bien de prejuicios negativos: ningún otro pueblo ha hecho una virtud de la «pesadez» (*gravitas*) o ha encumbrado como un héroe al «contemporizador» (*cunctator*).

Las festividades, en cuanto que celebraciones de los dioses o de los difuntos, son motivo de actividad cultural y por tanto una cuna de la literatura. Representación y rito no son simples conmemoraciones, sino que hacen acceder directamente a los celebrantes a la materialización de los modelos de comportamiento ejemplar que celebran. Los funerales de *gentes* aristocráticas evocan la presencia, por medio de figurantes disfrazados, de los antepasados del muerto, cada uno con el distintivo del cargo más alto que desempeñó; Polibio (6, 53 s.) ve en esta forma de conmemoración un medio educativo: el ejemplo (*exemplum*) trata de influir sobre los jóvenes; en este marco se desarrolla la *laudatio funebris* (elogio funerario), escalón preliminar de la historiografía latina.

Seriedad y serenidad no se excluyen una a otra. En el marco festivo se desarrolla el gusto latino por la broma,[3] por el epigrama cortante, el amor por la música, la danza, el teatro. En época republicana tales elementos se subliman literariamente por medio del recurso a modelos griegos; en esto muestran los magistrados de aquel periodo, en tanto que responsables, un gusto mejor que sus colegas del imperio. Nace el drama latino arcaico. Al lado de él, sin embargo, no quedan despreciadas las formas rudas y crueles de la diversión popular.[4]

Durante mucho tiempo no se ha valorado en su auténtico significado para la

---

1. *Mentiri* (etimológicamente «pensar») significa «mentir».

2. *Prudentia* («providencia»), *cavere* («guardarse de»), *patientia* («aguante»), *labor* («fatiga»).

3. Con la índole patética del romano, con su gusto por las grandes hazañas, concuerda una puesta en escena como la del cortejo triunfal: el triunfador se presenta como una epifanía de Júpiter. Al mismo tiempo, sin embargo, un bromista encargado a propósito le susurra al oído frases de burla, con el fin de recordarle que también él no es más que un hombre.

4. La derivación del culto de los difuntos de los juegos de gladiadores no quita a esta institución nada de su repugnancia. Todas las civilizaciones –especialmente las fundadas sobre fuertes represiones– tienen lados oscuros de este tipo; la teoría según la cual este espectáculo neutralizaría los impulsos crueles del espectador es una racionalización que trata de convertirlo en inocuo. Las descripciones de batallas de algunos épicos romanos parecen a veces reflejar impresiones de combates de gladiadores; por fortuna al menos Séneca condena semejantes espectáculos. Nuestra generación, que con la ayuda de la tecnología mata en mayor cantidad y con más eficacia, tiene el derecho de acusar a los romanos de meros aficionados en este campo, pero no de colocarse moralmente por encima de ellos.

cultura y la literatura el concepto típicamente romano de *otium*.[1] El que se presenta en público como un estoico severo no está obligado a estar siempre en su casa como un pesimista; bajo el manto filosófico del epicureísmo –pero también sin él–, la alegría de vivir encuentra sus cultivadores en Roma. El polo opuesto a la actividad de los negocios, *negotium*, está representado por el *otium*: en este caso, ¿el concepto positivo no será quizá el del tiempo libre, y la ocupación (*negotium*) no es una idea negativa, ya desde el punto de vista puramente lingüístico? El romano sabe no sólo luchar y morir, sino también vivir. En el *otium* tienen sus raíces muchas formas literarias privadas: el epigrama, la elegía, la lírica monódica, la poesía de ocasión.

Antes de abandonar el tema tan fascinante como difícil de la mentalidad romana, recordemos que este campo es menos monolítico de lo que suele admitirse. Muchos cambios han ocurrido en el transcurso del tiempo. Muchas son las diferencias de una región a otra –y la variedad de Italia es verdaderamente grande. Muchos aspectos cambian según el ambiente urbano o rural, incluso el juicio de una misma persona puede variar en muchos puntos con el cambio de las circunstancias. Mucho de lo que para nosotros tiene validez general ha sido determinado por el juicio de grandes autores concretos. Así, nuestra imagen del comportamiento del romano antiguo como regido por su relación con el estado está determinada esencialmente por la concepción de Catón el Viejo, a pesar de que no representa al típico aristócrata romano. Catón es un *homo novus* y por ello tiene razones para anteponer la utilidad pública a la privada y conceder poca importancia a la gloria personal, al menos por lo que se refiere a los nombres de los magistrados romanos, los cuales, como representantes de su estirpe, se preocupaban desde luego también por la gloria de su propio nombre. La omisión de los nombres propios en la obra histórica de Catón no es nada típicamente romano, sino que más bien constituye la excepción. Otro gran autor que ha dejado una huella permanente sobre nuestra imagen de la romanidad es Cicerón. Es cierto que él ha proyectado retrospectivamente sobre Catón el Viejo la cultura griega de su propio tiempo; con toda probabilidad puede decirse lo mismo sobre su representación del círculo de los Escipiones. Todavía más clara es la alteración de la imagen de la Roma prehistórica en Tito Livio: el historiador augústeo transfiere a los comienzos de la historia de la ciudad el modelo de nobleza humana de cuño menandreo que tiene ante sus ojos. Cuánto tomaron los romanos para la comprensión de sí mismos de los oradores áticos y de Jenofonte es algo que todavía no ha sido valorado.

---

1. J.-M. ANDRÉ, *L'otium* dans la vie morale et intellectuelle romaine des origines à l'époque augustéenne, Paris 1966.

A pesar de la dificultad de reconstruir la situación efectiva en el periodo más antiguo de Roma, los esbozos de Catón, Cicerón y Livio siguen siendo de todas formas preciosos tetimonios de como en determinados periodos los mejores representantes de la literatura concebían la esencia de su pueblo. Sobre todo, estas concepciones ejercieron un fuerte influjo sobre las edades sucesivas y conservan una cierta validez, al menos *a posteriori*. Por lo demás, esto no cambia en nada la ruptura que separa literatura y realidad histórica. Por ello debemos disponer esos esbozos en la historia y explicarlos teniéndola en cuenta.

A esto se añade una dialéctica interna entre valores nuevos y tradicionales en los testimonios literarios mismos. Esta tensión, insoluble pero eminentemente productiva, parece ser una constante en la literatura romana. La plétora de nuevas ideas filosóficas y religiosas a las que se abren los romanos –ciertamente no siempre en contra de su voluntad– en el curso de su historia es mucho más rica y fecunda que sus antecedentes patriarcales privados de historia, que algunos de sus escritores se complacen tanto en evocar.

Ya en los autores romanos más antiguos reina un cierto antagonismo entre criterios de valor romanos antiguos e ideas helenísticas avanzadas: así es en Plauto, en Enio y en los trágicos. Lucrecio abraza con una seriedad conmovedora la filosofía epicúrea, Catulo hace suya la forma de vida erótico-literaria de cuño helenístico. La *stoa*, el neopitagorismo, el platonismo medio y las religiones mistéricas revelan a muchos autores el reino de la interioridad individual. El epicureísmo profundiza en la idea de la plena realización del hombre en la esfera privada.

Por otra parte la *stoa* ofrece un fundamento filosófico a la concepción de las virtudes como sostén del estado y de la idea del imperio mundial. En el campo del pensamiento político Cicerón retoma los valores del pasado republicano, pero desarrolla también el trabajo preliminar para la formulación augústea de la ideología del principado. Análogamente Livio traza para su tiempo y para los siglos siguientes una nueva imagen de la historia de Roma que pone en primer plano los valores de tolerancia, clemencia y sabiduría sentidos por él como actuales.

De la necesidad de los emperadores de ponerle una base religiosa a su poder deriva mucho antes de Constantino una serie de intentos muy diferentes entre sí e igualmente significativos tanto en su éxito como en su fracaso: la apolínea realeza solar de un Augusto y de un Nerón, las pretensiones faraónicas al modo egipcio de un Calígula, la autorepresentación de Domiciano como *Iuppiter Kosmokrator*, la soberanía filosófica de un Séneca, de un Adriano y de un Marco Aurelio, la actitud hercúlea de un Cómodo y los diversos cultos estatales orientales a partir de Septimio Severo. Para infundir nueva vida en la religión del estado se intenta repetidamente acercarse a corrientes filosóficas y religiosas actuales.

La colocación del periodo augústeo en el puesto central de la historia roma-

na se muestra en su equilibrada relación con el pasado y con el futuro. Lo mismo puede decirse de la literatura de su tiempo, que recoge amorosamente la herencia de la Roma antigua, pero, por medio de la adopción de nuevas corrientes religiosas, prepara al mismo tiempo muchos de los desarrollos de las épocas siguientes.

En la época neroniana el camino es indicado por Séneca con el retrato del príncipe ideal en su *De clementia*; cuanto más indigno se revela el destinatario de su tiempo, tanto más significativa se presenta la realización de muchas expectativas de Séneca por obra de los emperadores del siglo II, que audazmente hacen suyo el pensamiento de la oposición senatorial y sobre él basan firmemente su poder. La obra filosófica de Séneca es sostenida por el sentimiento religioso de su época; lo mismo puede decirse más tarde para Apuleyo y, *mutatis mutandis*, para los cristianos. A diferencia de otras religiones mistéricas el cristianismo no se deja conciliar en modo alguno con el culto del emperador –las persecuciones justamente por obra de los emperadores más capaces son una prueba clara de ello. Constantino marca un giro en el sentido de que, como en otro tiempo los emperadores filósofos, somete a sus fines la más válida fuerza espiritual del Imperio y se coloca a su cabeza. El cambio político produce una transformación en la literatura cristiana: la apologética pasa a un segundo plano, la lucha contra las herejías se convierte en un deber cívico. Después de Constantino, más fuertes que la lealtad hacia el estado –que ha seguido ejerciendo un notable influjo– son las premisas planteadas por Agustín para la valoración y la autonomía de las provincias con relación a Roma, en cuya catástrofe sabe descubrir los aspectos históricamente productivos. En confrontación con el cristianismo se reforma la oposición senatorial nacionalista romana, a la que debemos mucho en la conservación y transmisión de la literatura. El surgimiento de un humanismo cristiano en la antigüedad tardía es un primer modelo para todos los renacimientos posteriores de la literatura latina. En conjunto se puede decir que la literatura no se limita a reaccionar ante las corrientes del momento, sino que se pone en cabeza de nuevos desarrollos que apuntan hacia el futuro.

Las condiciones de desarrollo de la literatura latina que hemos indicado descansan sobre factores en parte exógenos, en parte endógenos. A los primeros pertenecen los influjos geográficos, políticos, económicos y organizativos; a los segundos los cambios de gusto y los intentos artísticos en la sucesión dialéctica de generaciones y de modas. Decisivo resulta el efecto conjunto de ambos componentes en el proceso histórico real y en la creación literaria individual.

E. AUERBACH, Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter, Bern 1958. * G. BINDER, Herrschaftskritik bei römischen Autoren, en: G. BINDER, B. EFFE, ed., Affirmation und Kritik, Trier 1995, 125-164. * H. BLANCK, Das Buch in der Antike, Mün-

chen 1992. * K. BÜCHNER, Überlieferungsgeschichte der lateinischen Literatur des Altertums, en: H. HUNGER (et al.), Die Textüberlieferung der antiken Literatur und der Bibel, München 1975, 309-422 (Reed. de: Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur, vol. I, Zürich 1961). * CAIRNS, Generic Composition. * M.L. CLARKE, Rhetoric at Rome. A Historical Survey, London 1953. * G.B. CONTE, Genre and its Boundaries, en: The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets, Ithaca N.Y., 1986, 97-207 (ital.: Virgilio. Il genere e i suoi confini, Milano 1984). * DANGEL, Histoire de la langue latine, Paris 1955. * DEVOTO, Geschichte. * DUMÉZIL, rel. * FUHRMANN, LG. * K. GALINSKY, ed., The Interpretation of Roman Poetry. Empiricism or Hermeneutics, Frankfurt 1991. * GROETHUYSEN, Philosophische Anthropologie. * A.-M. GUILLEMIN, Le public et la vie littéraire à Rome, Paris 1937. * F.G. KENYON, Books and Readers in Ancient Greece and Rome, Oxford 1951[2]. * LATTE, Religionsgeschichte. * LAUSBERG, Hdb. * LEO, LG. * F. LEO, v. también WILAMOWITZ. * J. MAROUZEAU, Le latin. Dix causeries, Toulouse 1923. * J. MAROUZEAU, Quelques aspects de la formation du latin littéraire, Paris 1949. * J. MAROUZEAU, Introduction au Latin, Paris 1954[2] (al. 1966; 1969). * NORDEN, LG. * NORDEN, Kunstprosa. * PASQUALI, Storia. * V. PISANI, Storia de la lingua latina. Vol. I, Le origini e la lingua letteraria fino a Virgilio e Orazio, Torino 1962. * K. PREISENDANZ, Papyruskunde, en: Hdb. der Bibliothekswissenschaft, Stuttgart 1952[2], vol. 1, 1, 163-248. * L.D. REYNOLDS, Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics, Oxford 1983. * L.D. REYNOLDS y N.G. WILSON, Scribes and Scholars. A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature, Oxford 1968, 1991[3]; en francés con supl. de C. BERTRAND y P. PETTMENGIN, Paris 1984; * C.H. ROBERTS y T.C. SKEAT, The Birth of the Codex, Oxford 1983. * SCHANZ-HOSIUS, LG. * W. SCHUBART, Das Buch bei den Griechen und Römern, Berlin 1921[2], reimp. Heidelberg 1962. * F. SKUTSCH, Einführung in die Problematik der lateinischen Lautgesetzlichkeit und Wortbildung, Wien 1910[3], reimp. 1968. * F. SKUTSCH, cf. también WILAMOWITZ. * O. SZEMERÉNYI, Principles of Etymological Research in the Indo-European Languages, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, número especial 15, 1962, 175-212. * TEUFFEL-KROLL, LG. * O. WEISE, Charakteristik der lateinischen Sprache, Leipzig 1920[4]. * H. WIDMANN, Herstellung und Vertrieb des Buches in der griechisch-römischen Welt, Archiv für Geschichte des Buchwesens 1967, número 55, 35-81. * M. WINTERBOTTOM, Literary Criticism, en: CHLL 1982, 33-50. * U. v. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, K. KRUMBACHER, J. WACKERNAGEL, F. LEO, E. NORDEN, F. SKUTSCH, Die griechische und lateinische Literatur und Sprache (= KultdGgw, 1,8), Berlin y Leipzig (1905) 1912[3] (corr. y aum.)

ELEMENTOS PRELITERARIOS

Lo que precede en Roma al nacimiento del drama y de la épica de factura griega no pertenece a la literatura en sentido estricto, pero merece de todas formas ser mencionado porque en parte aparecen allí las mismas tendencias estructurales que se manifestarán más tarde en la prosa y en la poesía artística.

En la investigación de prefiguraciones de los géneros literarios el primer obstáculo está constituido por la dificultad de marcar una distinción neta entre poesía y prosa válida para el periodo primitivo. El concepto de *carmen* no se limita en el origen a la poesía: designa un pronunciamiento solemne expresado oralmente, ya se trate de un pacto, un juramento, una oración o una fórmula mágica (este último significado está documentado todavía por el francés *charme*). En efecto, muchos textos pertenecientes a la esfera de la «oralidad solemne» se pueden interpretar como rudimentaria poesía precuantitativa, o como un estado preliminar de la prosa de arte futura. En cada caso ciertas características estructurales, como por ejemplo la división de un verso más largo en dos secciones complementarias de extensión semejante pero no igual, se observan también en la versificación más tardía, y la aliteración y la expresión binaria se emplean de igual manera en la poesía y en la prosa literaria. El texto lírico más significativo del periodo preliterario es el *Carmen Arvale*. Este canto de uno de los cultos antiquísimos situados en la base del estado romano y renovados por Augusto nos es tansmitido en una inscripción del año 218 d.C.[1] Se trata de *concepta verba*, de fórmulas fijas, conocidas también en el lenguaje jurídico, pero en este texto destinado al canto las aliteraciones tan predilectas en otros lugares en el latín arcaico no juegan, significativamente, un papel predominante. Son indicativas series de palabras en rima (*lue rue*) y pequeñas variaciones (Marte es invocado de manera diferente cada vez). El *Carmen Arvale* no es clasificado en absoluto como prosa,[2] aunque sus solemnes *tricola* se reflejan más tarde en las oraciones de Catón; sabemos, en efecto, que estaba en conexión con la danza. Esto presupone un ritmo prefijado. Las necesidades del paso de danza son ciertamente la causa también de abreviaciones forzadas (p. ej. *sins* por *sinas*). En cuestiones de este tipo nos damos cuenta lastimosamente de la falta de una tradición musical digna de este nombre.

---

1. CIL I² 2, n.º 2 (p. 369 s.); CE 1; cf. Varro, *ling.* 5, 85; Gell. 7, 7, 8.

2. De forma diferente NORDEN, Priesterbücher 94; 109-280; más exacto S. FERRI, Osservazioni archeologico-antiquarie al *Carmen in Lemures*, en: Studi in onore di U.E. PAOLI, Firenze 1956, 289-292; en general: G. HENZEN, Acta fratrum Arvalium quae supersunt, Berlin 1874; C. THULIN, Italische sakrale Poesie und Prosa, Berlin 1906; M. NACINOVICH, Carmen Arvale. Text und Kommentar, 2 vols., Roma 1933-1934; R. STARK, Mars Gradivus und Averruncus, ARW 35, 1938, 139-149, espec. 142 s.; K. LATTE, Augur und Templum in der Varronischen Auguralformel, Philologus 97, 1948, 143-159, espec. 152, 1; A. PASOLI, Acta fratrum Arvalium, Bologna 1950; R.G. TANNER, The Arval Hymn and Early Latin Verse, CQ55, NS11, 1961, 209-238; B. LUISELLI, Il problema de la più antica prosa latina, Cagliari 1969; U.W. SCHOLZ, Studien zum altitalischen und altrömischen Marskult und Marsmythos, Heidelberg 1970; M.T. CAMILLONI, Ipotesi sul *Carmen arvale*, en: ídem, Su le vestigia degli antichi padri, Ancona 1985, 60-86.

También en el *Carmen de los Salios*, el canto del colegio de los sacerdotes de Marte llamados «saltadores», que se acompaña con un triple batido de los pies (*tripudium*), el ritmo musical es probablemente más importante de lo que parece a partir de las palabras. Otro grupo de textos de los Salios se llama *axamenta* (más o menos «fórmulas de invocación»); no es seguro si se cantaban.[1]

Especialmente deplorable es la desaparición del folklore profano. Sabemos sin embargo con seguridad (si bien con frecuencia se tiende a olvidarlo) que la vida del romano se acompañaba en cada estadio de cantos, ya fuesen nanas, cantos de trabajo, de banquetes, de danza o de amor, de marchas o de lamentos fúnebres. La breve alabanza epigráfica de los difuntos se desarrolla ante nuestros ojos en *elogia* poéticos al estilo de los epigramas griegos (léanse los *elogia* de los Escipiones). Pero ¿existían antiguos cantos heroicos romanos? ¿Se debe creer más en los antiguos testimonios y en la intuición de Niebuhr[2] o en el cliché moderno de la negación poética de los romanos? La investigación más reciente[3] ha mostrado de forma convincente que la alegría de la fiesta y del canto era innata también en los antiguos habitantes de Italia. Sobre todo en Livio se han descubierto restos de antiquísimos mitos.[4] La sorprendente elección del metro saturnio en la épica artística latina arcaica se podría comprender si este verso ya hubiese desempeñado precedentemente en Roma la función de vehículo de contenidos narrativos. Como baladas recitadas durante el banquete[5] (que por lo demás ya estaban olvidadas en el tiempo de Catón), estos cantos se situarían a mitad de camino entre la épica y la lírica, impresión reforzada por el carácter más bien lírico del saturnio.

El saturnio, ¿es de importación griega o un verso indígena (precisamente indoeuropeo)? La cuestión es difícil de resolver con los medios de que disponemos. La respuesta dependerá del punto de partida de la indagación. Si se consideran saturnios sólo los versos de la poesía artística, expuesta al influjo griego, se puede reinterpretar este metro (con Mario Victorino y Terenciano Mauro)[6]

1. En Festo p. 3 LINDSAY la tradición tiene *componebantur*; *canebantur* es una conjetura.

2. A. MOMIGLIANO, Perisonius, Niebuhr, and the Character of Early Roman Tradition, JRS 44, 1957, 104-114 (respecto a la existencia de canciones de banquete).

3. G. WILLE, Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer, Amsterdam 1967.

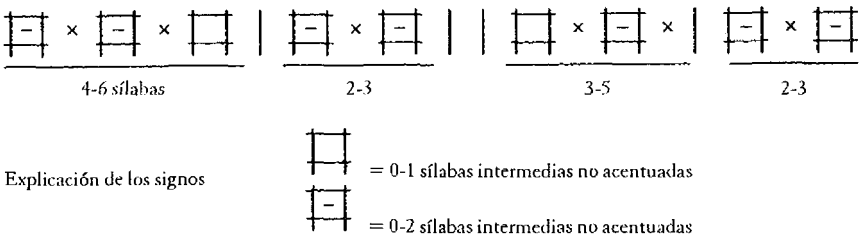
4. DUMÉZIL, Mythe.

5. E.M. STEUART, The Earliest Narrative Poetry of Rome, CQ 15, 1921, 31-37; L. ALFONSI, Sui carmi convivali, Aevum 28, 1954, 172-175; escéptico H. DAHLMANN, Zur Überlieferung über die «altrömischen Tafellieder», AAWM 17, 1950, 1191-1202 (Wiesbaden 1951); inscripciones vasculares de Teano documentan que los oscos usaban una forma métrica de tipo saturnio para su poesía popular (P. POCCETTI, Eine Spur des saturnischen Verses im Oskischen, Glotta 61, 1983, 207-217).

6. GL 6, 138-140; 6, 399-400.

como un verso cuantitativo de tipo griego (aun cuando el empleo estíquico y el tratamiento rítmico no sean griegos). Pero cuanto más se tiende a clasificar como saturnios textos preliterarios y paraliterarios, tanto más se está obligado a presuponer la relevancia del acento de cada palabra y del número de las sílabas y de los vocablos (o una combinación de estos principios), si no se quiere considerar como prosa todo lo que escapa a una interpretación cuantitativa. La admisión de una evolución desde los versos acentuativos con demarcaciones bastante constantes entre palabras[1] a versos cuantitativos es por lo tanto inevitable, si bien la proyección de dos interpretaciones que se excluyen mutuamente en una sucesión temporal, con el cómodo concepto de evolución haciendo de lazo de unión, puede parecer como una simple transposición de nuestro dilema en la concepción de los autores romanos más antiguos.[2] En cualquier caso el griego Livio Andrónico se siente naturalmente inclinado a adaptar el exótico saturnio a los principios métricos de su nación. Como ocurre con frecuencia en la historia literaria romana, el salto en el proceso de desarrollo remonta a la iniciativa de un individuo.

1.



El esquema es de W. KISSEL (comunicación epistolar).

2. Para la historia de la investigación: M. BARCHIESI, Nevio epico, Padova 1962, 310-323; reseña: P.W. HARSH, Early Latin Meter and Prosody, Lustrum 3, 1958, 222-226. Solamente en la regularidad del número de las palabras funda su esquema del saturnio G.B. PIGHI, Il verso saturnio, RFIC 35, 1957, 47-60. Echa mano de acentos secundarios A.W. DE GROOT, Le vers saturnien littéraire, REL 12, 1934, 284-312; sobre el origen indoeuropeo: T. COLE, The Saturnian Verse, YCIS 21, 1969, 1-73, espec. 46-73; muestra el isosilabismo del verso indoeuropeo A. MEILLET, Die Ursprünge der griechischen Metrik, en: Rüd. SCHMITT, ed., Indogermanische Dichtersprache, Darmstadt 1968, 40-48; para el origen griego: G. PASQUALI, Preistoria della poesia romana, Firenze 1981², 91-112; E. FRAENKEL, The Pedigree of the Saturnian Metre, Eranos 49, 1951, 170-171; G. ERASMI, The Saturnian and Livius Andronicus, Glotta 57, 1979, 125-149; cf. también V. PÖSCHL, Gli studi latini, en: Giorgio Pasquali e la filologia classica del novecento. Atti del Convegno Firenze-Pisa (1985), a cura di F. BORNMAN, Firenze 1988, 1-13; D. FEHLING, Zur historischen Herleitung des Saturniers, en: H.L.C. TRISTRAM, ed., Metrik und Medienwechsel, Tübingen 1991, 23-31; obras capitales más antiguas: F. LEO, Der saturnische Vers, Berlin 1905; W. M. LINDSAY, Early Latin Verse, Oxford 1922; B. LUISELLI, Il verso saturnio, Roma 1964.

Son significativas las inscripciones sepulcrales compuestas parte en saturnios, parte en metros dactílicos o yámbicos.[1]

Antes de abandonar la lírica para ocuparnos del drama, recordemos los cantos de invectiva,[2] que responden particularmente al modo de ser itálico, ya se trate de cantos de broma improvisados para la fiesta de la recolección o de bromas en cierto modo ritualizadas, como los que tiene que soportar el recién casado (versos fesceninos); burlas mordaces saludan también al triunfador en el *culmen* de su gloria.

Del mismo modo que los fesceninos sirven en origen para alejar los espíritus malignos, así también las representaciones escénicas tienen al principio una función religiosa; de hecho fueron introducidas en Roma en 364 a.C., como expiación de una peste (Liv. 7, 2). Roma poseía por lo tanto, bastante antes de Livio Andrónico, una tradición teatral transmitida a través de Etruria. Pero lo que nuestros autores pretenden saber sobre las *saturae* teatrales es confuso y contradictorio. De las tendencias que se descubren en la adaptación de los dramas griegos en Roma se puede remontar al influjo de tradiciones indígenas; esto es válido para la evolución hacia la representación musical con acompañamiento de flauta y para la preferencia por los ritmos anapésticos; el mayor empleo del septenario trocaico en la comedia romana recuerda al poeta siciliano Epicarmo (s. VI-V a.C.); este metro tiene además, como *versus quadratus* en los cantos de los soldados durante el triunfo, una tradición itálica más antigua.[3] De las formas populares del teatro romano (especialmente de la *atellana* osca) hablaremos más adelante. Antes de la helenización definitiva influjos de la cultura griega se observan también a través del prisma osco y etrusco.

Las raíces de la prosa, como se ha señalado, son en parte afines a las de la poesía, pero en parte completamente diferentes.

A la esfera de una «oralidad solemne» pertenecen textos sacros y jurídicos; el significado particular de la oralidad, de la resonancia efectiva de la palabra fijada, se manifiesta con evidencia en el hecho de que la validez de un acto jurídico se hace depender de ella y no de su fijación por escrito. Aquí se desarrollan las tendencias a la expresión binaria y a la aliteración, que más tarde se observan también en la prosa de arte literaria.

---

1. Pensemos en los epitafios de los Escipiones (sobre ellos H. PETERSMANN 1991) y p. ej. en la inscripción poética sepulcral de Claudia (CIL I², Berlin 1918, n.º 1211; VON ALBRECHT, Rom 101-102 con n. 131).

2. Cf. Hor. *epist.* 2, 1, 145; Verg. *georg.* 2, 385 s.

3. F. ALTHEIM, Die neuesten Forschungen zur Vorgeschichte der römischen Metrik, Glotta 19, 1931, 24-48; cf. además E. FRAENKEL, Die Vorgeschichte des *versus quadratus*, Hermes 62, 1927, 357-370.

Una piedra miliar en el camino de un estilo de prosa más complejo está representada por las *Leyes de las XII Tablas*. La obra se inspira en las leyes ciudadanas de la Magna Grecia no sólo en cuanto al contenido, sino también lingüísticamente: al lado de negligencias como el cambio no señaldo de sujeto, encontramos en ellas los primeros intentos de subordinación sintáctica y de estructuración del periodo. Dado que este texto fue aprendido de memoria por muchas generaciones, no se puede menospreciar a la ligera su eficacia formativa. Al igual que tantos alemanes son educados con el catecismo y con la traducción de la Biblia de Lutero, también el romano crece con las *Leyes de las XII Tablas*[1] y ello influye en su comportamiento lingüístico.

El hecho de que Roma sea una república anima el desarrollo de todas las formas de oratoria pública. En este campo existe sin duda una antigua tradición indígena; la retórica griega contribuye más tarde a darle sentido a lo que el joven romano aprende en el foro por medio de la observación y la imitación de los grandes oradores.

El derecho y la oratoria constituyen sin duda los dos estadios preliminares más importantes de la prosa literaria en Roma.

La *laudatio funebris* sirve de puente entre oratoria, biografía e historiografía. El elogio del difunto cumple un importante papel educativo en la sociedad romana. La tradición del género literario de la *laudatio funebris* es antigua, si bien los ejemplos llegados hasta nosotros son de época más tardía y los antiguos historiadores expresan con razón dudas sobre la validez como fuentes de semejantes documentos del orgullo familiar. Otros antecedentes de la historiografía presentan menos pretensiones literarias. Las anotaciones de los pontífices no contienen normalmente más que áridos datos (sobre la base de las tablillas del calendario redactado por el cabeza del colegio). Mientras que estos anales sacerdotales fueron publicados en el siglo II a.C., otros documentos quedaron limitados a un círculo bastante restringido de lectores, como los libros rituales de los pontífices[2] y de los augures, los libros oficiales de los cónsules y de los censores (quizá un germen de sucesivos *commentarii*). Sin embargo la publicación de los formularios procesales (*legis actiones*) por obra de Cn. Flavio, escriba de Apio Claudio, salió al paso a un fuerte interés público, en cuanto que satisfizo la necesidad de seguridad jurídica; pero es probable que su valor literario fuese igualmente limitado.

En el umbral de la literatura propiamente dicha –tanto de la prosa como de la poesía– se coloca el primer autor que nos es conocido como individualidad,

1. Cic. *leg.* 2, 59 (solamente en tiempos de Cicerón el aprendizaje de las *Leyes de las XII Tablas* pasa de moda).

2. G. ROHDE, Die Kultsatzungen der römischen Pontifices, Berlin 1936.

Apio Claudio el Ciego,[1] censor en el año 312 a.C. Este «innovador más osado que conoció la historia romana»[2] se ganó fama eterna no sólo por la construcción de la vía y del acueducto que llevan su nombre, sino también por el célebre discurso –todavía leído en época de Cicerón– contra el embajador de Pirro, Cineas (280 a.C.; Cic. *Brut.* 61). También sus sentencias en saturnios, basadas en una colección griega procedente de la Italia meridional («pitagórica»), si pueden considerarse auténticas, son ya muy significativas como primeros avances de una primavera literaria todavía lejana, de la mentalidad ético-práctica de los romanos, del carácter lapidario de su lengua, de los condicionamientos históricos y geográficos de la influencia griega y de la relación entre personalidad y actividad literaria en Roma.

La literatura propiamente dicha nace por tanto en Roma bajo la influencia griega; existen sin embargo importantes presupuestos nacionales para su desarrollo, así como para la preferencia por determinados géneros literarios; fuertes tradiciones preliterarias contribuyeron a dar un sello decisivo también al desarrollo literario siguiente; sobre todo, sin embargo, la absorción de elementos culturales griegos comienza mucho antes del nacimiento de la literatura y avanza en un reconocible paralelismo con la expansión territorial.

Con la indicación de los antecedentes no se resta valor en absoluto a la empresa de los pioneros de la literatura propiamente dicha en Roma; sencillamente se aclara a qué premisas remontan, qué probabilidades expresivas heredan y de qué condiciones de recepción pueden disfrutar.

La más reciente introducción (con bibliografía ulterior): H. y A. PETERSMANN, Republikanische Zeit I: Poesie, en: Die römische Literatur in Text und Darstellung, ed. M. VON ALBRECHT, vol. 1, Stuttgart 1991. * G. VOGT-SPIRA, ed., Studien zur vorliterarischen Periode im frühen Rom, Tübingen 1989. * G. VOGT-SPIRA, Strukturen der Mündlichkeit in der römischen Literatur, Tübingen 1990. * G. VOGT-SPIRA, ed., Beiträge zur mündlichen Kultur der Römer, Tübingen 1993. * D. TIMPE, Mündlichkeit und Schriftlichkeit als Basis der frührömischen Überlieferung, en: J. VON UNGERN-STERNBERG, H. REINAU, ed., Vergangenheit in mündlicher Überlieferung, Stuttgart 1988, 266-286. V. también nuestros párrafos sobre los géneros.

1. P. LEJAY, Appius Claudius Caecus, RPh 44, 1920, 92-141; E. STOESSL, Die *Sententiae* des Appius Claudius Caecus, RhM 122, 1979, 18-23; I. TAR, Über die Anfänge der römischen Lyrik, Szeged 1975, 15-30; M. MARINI, Osservazioni sui frammenti di Appio Claudio, RCCM 27, 1985, 3-11.

2. MOMMSEN, RG 1, 310.

CAPÍTULO SEGUNDO

LITERATURA DEL PERIODO REPUBLICANO

I. LA LITERATURA DEL PERIODO REPUBLICANO EN RESUMEN

MARCO HISTÓRICO

En Roma la literatura es un fenómeno tardío. Transcurre medio milenio de luchas, durante el cual no hay posibilidad de pensar en los libros, antes de que se advierta la necesidad de colocar al lado de la griega una producción literaria latina de carácter artístico.

Desde regiones cada vez más lejanas afluye una riqueza inesperada a las casas de la clase dirigente romana. Del encuentro entre las tradicionales aspiraciones a la gloria y el nuevo gusto por los placeres de la vida nace un deseo de cultura y de educación literaria hasta aquel momento impensable o incluso considerado con recelo. Los descendientes de Rómulo adornan sus casas con obras de arte y con libros griegos. Para embellecer fiestas y solemnidades, para ilustrar en latín sus propias hazañas y sus trofeos a la Italia unificada, a amigos y enemigos, a hijos e hijos de los hijos, ofrecen empleo a preceptores domésticos, a compiladores de relatos bélicos, a escritores de dramas, a compositores de poemas conmemorativos. La fecha de la primera representación de un drama latino en Roma (240 a.C.) puede considerarse comienzo de una época. Etruria es derrotada (282 a.C.), Tarento, la ciudad griega rica en tradiciones teatrales, conquistada (272 a.C.), la Primera Guerra Púnica ganada (241 a.C.). Italia, unida bajo el señorío de Roma a partir de la victoria sobre Pirro, ha superado el conflicto con Cartago como primera prueba común. Con el fin de las luchas sociales (287 a.C.) también la situación interna queda consolidada. Roma es ahora la más fuerte potencia del Mediterráneo occidental y posee un territorio bien definido: la nueva entidad requiere un nombre (el nombre de Italia se extiende ahora desde la extremidad meridional a toda la península) y una documentación en la literatura y en el mito. El lugar idóneo para el conocimiento y la representación pública de sí es la fiesta: los argumentos del nuevo drama latino de corte griego al comienzo son a menudo troyanos o relacionados de otro modo con la historia de Italia. Livio Andrónico escribe en latín su poema épico, la *Odusia*, como un trozo de prehistoria itálica. Los poemas épicos de Nevio y de Enio reelaboran las experiencias de la Primera y de la Segunda Guerra Púnica. En las pausas que siguen a los grandes cambios se en-

cuentran los momentos maduros para la literatura; ésta es más que un simple eco: una respuesta, más bien un esbozo profético.

Contemporáneamente a la vertiginosa expansión de Roma desde la preeminencia en Italia al imperio mundial se desarrolla la literatura romana. En el año 240 a.C. el dominio de Roma abarca Italia (sin la llanura padana)[1] y Sicilia (con la exclusión de Siracusa); bien pronto incluirá también Cerdeña y Córcega (227 a.C.). La Segunda Guerra Púnica pone en manos de los romanos a Hispania (206 a.C.), que por lo demás todavía les dará mucho que hacer. Hacia Oriente se dirigen con cierta vacilación; después de la victoria sobre Filipo V de Macedonia en Cinoscéfalas (197 a.C.) Flaminino anuncia ante el incrédulo estupor de los griegos que Roma los deja en libertad. Inmediatamente después de la derrota de Perseo por obra de Emilio Paulo en Pidna (168 a.C.) comienza a soplar un viento más cortante: Macedonia se convierte en provincia romana en 148 a.C., la Acaya a partir de 146, Asia a partir de 133, con motivo del testamento de Atalo III de Pérgamo.

Roma emerge como un nuevo estado helenístico, pero dotado de una lengua propia. En las provincias, a partir de Sicilia, que se hace romana después de la Primera Guerra Púnica, el magistrado encargado de la administración forma simplemente parte de la serie de los tiranos helenísticos. Cada día que pasa más exigentes y selectivos, los severos romanos adquieren ellos mismos gusto e ingenio y, al principio con titubeos, después con fervor, ponen también ellos manos a la escritura. La ascensión imparable de la literatura latina no es perjudicada ni siquiera por el siglo de las guerras civiles; al contrario, gana con él en profundidad espiritual.

Alrededor del 100 a.C., Roma domina casi toda la península Ibérica, la Provenza (a partir del 121 a.C.), Italia, toda la costa adriática, Grecia, Asia Menor occidental y el litoral norteafricano entre Útica y Leptis Magna. Entre el 100 y el 43 a.C. se añaden la Galia (58-51 a.C., por obra de César), el Ponto, Bitinia (74 a.C., como consecuencia del testamento de Nicomedes IV), Cilicia, Siria, Judea, Chipre, Creta, la Cirenaica, la Numidia (provincia *Nova Africa*). El Mediterráneo se ha convertido en el *mare nostrum*.

El contemporáneo y no menos impetuoso auge de la literatura latina desde modestos comienzos a un rango literario de nivel mundial se efectúa sobre un sombrío fondo histórico. El círculo de los privilegiados en Roma es y sigue siendo estrecho. La unidad de Italia, que comienza a perfilarse a partir del siglo III, es sometida a duras pruebas; se muestra no como una prerrogativa sino como un empeño. Los itálicos, que en su mayoría han combatido fielmente al lado de Roma

1. La llanura del Po se hace romana en los años 225-222.

ya en las guerras púnicas, se ven obligados a esperar de forma absurda durante mucho tiempo la equiparación de sus derechos a los de los romanos, e incluso la sangrienta guerra social –un fratricidio a gran escala– se resuelve para ellos sólo con un éxito parcial.

Para los ciudadanos romanos propiamente dichos, por otra parte, la situación es en gran medida todavía peor; en realidad las nuevas conquistas trastornan el equilibrio económico de la patria: los ricos se hacen más ricos,[1] y los pobres más pobres. Riquezas considerables han ido a parar a manos de las familias principales, sobre todo bajo forma de latifundios, explotados en forma de plantaciones. En consecuencia aumenta el número de esclavos (y de insurrecciones de esclavos). Por el contrario los pequeños agricultores libres son diezmados a consecuencia de las guerras, profundamente perjudicados por las devastaciones de Aníbal, empobrecidos por la concurrencia de los latifundios explotados por medio de la mano de obra barata de los esclavos. Las bases del poder militar de Roma están amenazadas. Se hace necesaria una nueva ley que restablezca la clase de los pequeños agricultores, o bien –solución que provoca menor resistencia– la apertura de la carrera militar también a las masas que se han convertido en desposeídas.

Los senadores en parte defienden con egoísmo manifiesto su *status quo*, en parte abrazan la causa de las reformas con un desinterés que tiene efecto sobre el pueblo, pero ofende a los exponentes de su misma clase. En medio de la disputa, incluso con los que pertenecen al mismo rango, nadie se refrena: por primera vez ciudadanos matan a ciudadanos, y senadores a senadores, con la apelación legal al estado de emergencia de la nación.

Después del fracaso de la repartición de tierras de los Gracos, Mario emprende la segunda vía y lleva a cabo la ya retrasada reforma militar sustituyendo el ejército de los ciudadanos por la milicia mercenaria. La fuerza de combate aumenta, el sentido cívico decrece. Los soldados se sienten menos obligados a la *res publica* que a su comandante. Pronto marcharán contra Roma tropas romanas.

La entrada en la civilización no es un talismán contra el conmovedor embrutecimiento que caracteriza el rostro de aquel siglo de guerras civiles. La institución de la proscripción hace del asesinato de ciudadanos un arma política de uso cotidiano –y lucrativo. Casi no existe una familia importante que no tenga que lamentar alguna muerte.

También frente a los extranjeros Roma, después de la caída de Cartago, no se muestra ya pacífica o clemente: ¡pensemos en Numancia! Sólo las motivaciones de las guerras muestran cada vez más sus desgarrones. La oligarquía no ve razones para abandonar sus propias tradiciones; ¿no son las guerras un medio de

1. El orden ecuestre comienza a constituirse, a partir del siglo II a.C., en segunda elite social.

desviar la atención de los conflictos internos? ¿Y no se le debe ofrecer a todo romano noble la ocasión de satisfacer sus propias aspiraciones a la *gloria*, enriqueciéndose al mismo tiempo de acuerdo con su rango, para estar después en condiciones, en su patria, de quitarse del medio a sus opositores? El espíritu con el que César comenzará y llevará a cabo su guerra gálica es por lo tanto más antiguo; sólo el gran estilo es suyo personal –junto con la clemencia hacia sus ciudadanos (pero sólo hacia ellos).

Ni siquiera una Cartago resucitada podría deparar la concordia a estos romanos. Si realmente viene del extranjero alguna amenaza seria, ahora ya no tiene un efecto unificador, como ocurría en tiempos pasados: para alejar el peligro el senado es obligado a conferir autoridades extraordinarias a determinados generales y no existe manera de impedir el abuso interesado de estos poderes plenos. También este remedio desesperado, por lo tanto, no hace más que acelerar la enfermedad de la república.

Aquella época caótica, en la que la relación tradicional con la estirpe y el estado se relaja, es del todo peculiar en la propia disposición espiritual. Presenta ésta un doble rostro: por un lado el frecuente cambio de los dirigentes provoca en la mayoría una obsesiva inseguridad existencial, por otro para algunos individuos se abren nuevos campos de libertad: nunca antes le había sido posible a ningún romano llevar una vida tan plena y libre de cualquier limitación como pudieron hacerlo un Sila o un César. Cuando es necesario, Sila es capaz y enérgico, sin someterse sin embargo a preocupaciones por hacer carrera. Mitad animal de presa, mitad aristócrata –y naturaleza completa de jugador–, avanza y vence, mata y gobierna con gusto y posee incluso la grandeza, tan rara en los políticos, de retirarse voluntariamente. En ello supera a su más hábil discípulo, César, que –ironía del destino– le acusa de analfabetismo político a causa de su retirada.

El rechazo de la aristocracia senatorial frente al intento reformador de los Gracos así como la reforma militar de Mario preñada de consecuencias, ponen en marcha un proceso que a través de numerosas guerras civiles conduce al paso de la república al principado. La sustitución de la milicia ciudadana por un ejército profesional lleva consigo la indeseable consecuencia de que al final la victoria toca a quien consigue hacerse con las tropas más eficientes y más costosas. La república pierde prestigio y se transforma en dictadura militar; de forma análoga cambia la concepción de los valores: el estado no es ya el presupuesto necesario sino el problema; el individuo descubre su libertad.

CONDICIONES PARA EL DESARROLLO DE LA LITERATURA

La cambiante influencia de determinadas partes de Italia y el progreso de la romanización de regiones limítrofes se refleja en la procedencia de los autores, fenómeno que encontrará su lógica continuación en la edad imperial. Después de la preponderancia inicial del sur helenizado, en el siglo II y en el I a.C. los autores proceden cada vez con más frecuencia del centro de la península.[1] A partir de la primera mitad del siglo I a.C. entra en juego también el norte,[2] con Catulo y Nepote; la «Galia cisalpina», por largo tiempo considerada extranjera, regala a Roma algunos de los más grandes talentos.

Pasemos a la procedencia social de los autores. El senador, con frecuencia autor y mecenas al mismo tiempo, pone él mismo por escrito sus propios discursos, compone memorias u obras historiográficas[3] –con una particular consideración para su propia estirpe–, o bien toma a su servicio poetas épicos, de humilde rango social, muchas veces griegos de origen, con el fin de que celebren sus glorias. También los dramaturgos son en su mayoría de origen modesto; así ocurre todavía con Acio, un protegido de D. Junio Bruto (cónsul en el 138 a.C.).[4] Los líricos reciben un cierto apoyo gracias a la composición de cantos corales rituales.

Al comienzo son raros los ciudadanos itálicos importantes que se ocupan de la poesía, y aparecen como campeones aislados: en el siglo III se puede recordar a Nevio, en el II a Lucilio. En ambos casos esta libertad espiritual puede apoyarse en una cierta independencia material. Sólo lentamente, en correspondencia con el avance de la helenización, se asiste a un cambio de conciencia. Los autores se ganan una gran consideración con independencia de su origen. Se nos cuenta que Enio fue honrado con una estatua en el sepulcro de los Escipiones. También para los aristócratas hacer poesía equivale cada vez menos a una deshonra: un tímido comienzo está constituido por los epigramas a caballo entre los dos siglos; sin embargo pronto se cuentan senadores no sólo en el colegio tradicional de los poetas,

1. Son originarios de la Italia meridional Livio Andrónico (s. III), Enio (s. III-II), Pacuvio (s. II) y más tarde Horacio; de la Italia central, Nevio (s. III), Catón (s. III-II), Plauto (s. III-II), Lucilio (s. II), Cicerón (s. I), César (s. I), Varrón Reatino (s. I), Asinio Polión (s. I); más tarde, Salustio, Tibulo, Propercio, Ovidio; de África, Terencio (s. II); más tarde, Apuleyo y otros; de la Italia septentrional, Nepote (s. I), Catulo (s. I); más tarde Virgilio, Livio y los Plinios; de la Galia, Pompeyo Trogo.

2. S. MRATSCHEK, Literatur und Gesellschaft in der Transpadana, Athenaeum NS 62, 1984, 154-189.

3. En época de Sila son compuestas obras historiográficas también por clientes de grandes familias.

4. El autor de mimos Laberio († 43 a.C.) es, sin embargo, un caballero romano; César lo obliga a exhibirse sobre el escenario; el público redobla la humillación dándole la palma a su competidor, el liberto Publilio Siro.

sino también entre los neotéricos: pensemos en Helvio Cina y Licinio Calvo. En el siglo I a.C. se asiste a un incremento generalizado del número de nobles adeptos a la literatura: Varrón Reatino y también Cicerón, César y Asinio Polión componen versos.[1] El tragediógrafo Acio, hijo de libertos, no se levanta de su silla cuando el noble Julio César Estrabón visita el colegio de los poetas (Val. Max. 3, 7, 11) y la sociedad acepta que en la república de los ingenios no cuenten las imágenes de los antepasados.

La aristocracia de las ciudades menores aparece en el campo de la filología con Elio Estilón, en la prosa con Nepote, en la poesía con Catulo. En la época de Horacio la poesía de aficionados es ya una manía de moda (*ars* 382) en los círculos más elevados. Si maestros en su arte consiguen abrirse camino a pesar de la humildad de sus orígenes,[2] se debe entre otras cosas a la libertad de prejuicios sociales de hombres como Mecenas. Muchos representantes de su misma clase –como Ático, el amigo y editor de Cicerón– se hacen beneméritos en la promoción de la literatura.

Fases y desfases. La transformación de la sociedad romana en los últimos doscientos años de la república encuentra su paralelo en el desarrollo literario.

La época que va del 240 al 146 a.C. –que abarca con la Segunda Guerra Púnica la prueba más dura para Roma– se distingue sensiblemente por disposición, actitud espiritual y producción literaria del siglo de las guerras civiles siguiente. Durante los primeros cien años la literatura latina se mueve en el signo del encuentro con la cultura griega en la Italia meridional, de la unificación de Italia y de su enfrentamiento con Cartago. Múltiples estímulos espirituales penetran en Roma y son fecundamente elaborados por personalidades singulares. Si bien las influencias culturales recíprocas son un fenómeno general, el nacimiento de la literatura está unido a lugares y a personas determinadas. En Roma, la prosa, por lo menos al principio, puede remontarse a antecedentes indígenas ya en parte desarrollados; en cambio la poesía debe crear casi a partir de la nada formas y modelos estilísticos apropiados a los diversos géneros; las tradiciones se fijan sólo lentamente, y a menudo con sorprendente retraso. En estos primeros años se sitúa el apogeo de la *palliata* y del *epos* histórico, así como los inicios de la prosa. Desde el punto de vista estilístico prevalecen en este periodo abundancia y color; hacia el final aparece con Terencio un control lingüístico que anticipa el futuro.

En la misma época en la que Flaminino regala a los griegos la libertad, una política de la clemencia encuentra expresión en el discurso en defensa de los ro-

1. Nigidio Fígulo parece haber escrito sólo obras en prosa.

2. Hay que hacer dos restricciones: Virgilio y Horacio no son, es verdad, de origen noble, pero tampoco del todo indigentes, y Mecenas anima sólo a talentos que ya han dado prueba de serlo.

dios de Catón, y sus *Origines* unen la autoconciencia histórica de Roma con la de Italia. En la comedia se observan los comienzos de un humanitarismo romano –ya en los *Captivi* de Plauto y naturalmente en Terencio. Enio coloca la sabiduría en un lugar más alto que la violencia. Desafortunadamente, en los cien años que siguen, a pesar del progreso de la cultura, Roma no tomará en serio estas enseñanzas de su literatura más antigua.

Una nueva época (146-43 a.C.) comienza con la destrucción de Cartago, Corinto y Numancia y termina con la autodestrucción de la república romana. El contraste con el periodo que precede es instructivo: el sobrio y elegante estilo oratorio de un Gayo Graco es al suntuosamente coloreado estilo de Catón lo mismo que las comedias adelantadas para su tiempo de Terencio († probablemente en 159 a.C.) a las de Plauto. En su contexto histórico Lucilio merece plenamente, por su dominio lingüístico, el título de *doctus et urbanus*. El creciente purismo del siglo II –con toda probabilidad influido entre otras cosas por el estoicismo– hace que las obras de la generación intermedia (Cecilio Estacio, Pacuvio), pronto sentidas como faltas de disciplina artística, caigan en el olvido más rápidamente que los pioneros (Plauto y Enio), igualmente coloridos pero ya elevados al papel de clásicos. La segunda mitad del siglo II produce una cumbre de la oratoria de estilo relativamente sobrio (los Gracos), la formalización literaria de la historiografía (Celio Antípatro), el apogeo de la tragedia arcaica (Acio) y los comienzos de la filología (Elio Estilón).

La literatura silana es multiforme: oradores como Craso y Hortensio practican un estilo asiánico virtuosísticamente compenetrado con el elemento rítmico; el primer Cicerón compite todavía con ellos; más tarde encontrará una medida clásica, por lo demás sin renegar nunca totalmente de sus comienzos. El historiador Claudio Cuadrigario escribe con claridad cristalina, sin la menor traza del arcaísmo que a continuación se hará corriente en el género histórico. Todavía no se han fijado definitivamente los aspectos estilísticos de cada género.

La sobria severidad del siglo II y la variedad del comienzo del I constituyen el fundamento del auge que sigue. En los últimos decenios de la república la prosa alcanza su apogeo con Cicerón y César; también la poesía está representada por dos figuras eminentes: Catulo y Lucrecio. A estos dos poetas se acostumbra llamarles «preclásicos». El epíteto plantea problemas, porque sugiere la idea de un «todavía no»; el valor propio de estos autores es relativizado, se les considera no en su época, sino como grandes preparadores de una siguiente. Son los testimonios de una liberación espiritual que es posible sólo en este momento histórico.

LITERATURA LATINA Y GRIEGA

Gracias a Alejandro la cultura griega se convirtió en cultura mundial. En el periodo helenístico –desde la muerte de Alejandro a la de César– Roma conquista el Oriente griego y al mismo tiempo se impregna de cultura griega; pero, a diferencia de la mayor parte de los pueblos del Mediterráneo, los romanos siguen fieles a su lengua madre y contraponen a la griega una literatura propia. En el periodo helenístico el latín conquista las formas literarias griegas, en primer lugar precisamente las contemporáneas.

El encuentro con la civilización griega no ocurre en el vacío, sino que está relacionado con lugares y países determinados con los que Roma entra sucesivamente en más estrecha relación. La elección de los autores griegos no es casual: se leen los que tienen relaciones con Italia por sus argumentos, nacimiento o biografía: Enio se ocupa de autores sicilianos como Epicarmo y Arquestrato de Gela. Incluso más tarde los romanos se refieren de buena gana por ejemplo a Pitágoras, en cuanto que filósofo itálico, o a las «Musas sicilianas» de Teócrito. En los casos particulares no se trata tanto de imitación como de respuesta a un estímulo determinado por una situación histórica. Desde este punto de vista el nacimiento de la literatura latina se inscribe en un proceso más amplio. Los romanos deben su triunfo no a su pretendido conservadurismo sino a su capacidad de adaptarse y de encontrar respuestas nuevas a desafíos nuevos. Al principio no habituados a dividir sus tropas en manípulos, toman esta táctica de los samnitas, derrotándolos con sus mismas armas; en la lucha contra los cartagineses este «pueblo de aldeanos» construye grandes flotas y vence en batallas navales.[1] Los *patres familias* romanos, y antes que ninguno Catón el Viejo, adoptan la moderna explotación agrícola helenística en forma de plantación. Nuevas formas de vida encuentran expresión en la disposición según el modelo helenístico de casas alrededor de plazas públicas. En el cuadro del desarrollo de Italia como país dotado de una civilización propia se incluye también la formación de un conocimiento que encuentra su reflejo en un enfrentamiento particular con la literatura griega.

Cuando Emilio Paulo, el vencedor de Pidna (168 a.C.), hace llevar desde Pella a Roma la biblioteca real de Macedonia, se asiste a un momento histórico. Consecuencias duraderas para la vida espiritual tienen también las estrechas relaciones de los romanos con el reino de Pérgamo, que les es dejado en herencia (133 a.C.) por su último soberano, Atalo III. El cabeza de la escuela gramatical de Pérgamo, el estoico Crates de Malo (s. II), un maestro de Panecio, va a Roma

1. Duilio en el 260 a.C. cerca de Mylae, Catulo en el 241 junto a las islas Egates.

–quizá ya hacia el 169 a.C.– como embajador del reino de Pérgamo y allí desempeña actividades de enseñanza. Su interpretación de los poetas es determinante para muchos romanos de las generaciones siguientes: ve en Homero un saber geográfico universal y –en la descripción del escudo– incluso la concepción científica del cosmos propia de la *stoa*; en ello no se prescinde de un amplio empleo de la interpretación alegórica. En el campo lingüístico Crates sostiene la validez de la anomalía en oposición a la analogía. A él remonta la tendencia de corte estoico de la filología y de la concepción lingüística y literaria de los romanos. Será estoica la doctrina lingüística del eminente gramático L. Elio Estilón[1] Preconino († en el primer tercio del s. I d. C.), que a través de sus discípulos Cicerón y Varrón determina durante siglos el posterior desarrollo del espíritu romano.

La estrecha relación con Pérgamo contribuye a que no cuaje completamente en Roma el severo método científico alejandrino: en las antípodas culturales de un Crates se encuentra el crítico del texto y analogista Aristarco († alrededor del 145 a.C.) y el erudito universal Eratóstenes († alrededor del 202 a.C.), que calcula la longitud del meridiano terrestre y le niega autoridad científica a Homero.

Un ulterior puente hacia el mundo espiritual griego está representado por Rodas, una república insular que, no en último término debido a su importancia como potencia comercial,[2] ejerce un fuerte influjo sobre Roma. Además de recibir a muchos eruditos expulsados de Alejandría después de manifestarse la tendencia egipcizante por parte de los Tolomeos hacia la mitad del siglo II a.C., Rodas es también la patria de elección del gran astrónomo Hiparco de Nicea († después del 127 a.C.), de rétores famosos, como Molón, con el que estudian César y Cicerón, y del filósofo Posidonio de Apamea († hacia el 51 a.C.), un pensador fundamental para la comprensión de muchos textos latinos. Su maestro Panecio († hacia el 109 a.C.) es natural de Rodas, discípulo de Crates y miembro del círculo de los Escipiones; es él quien proporciona el modelo del *De officiis* de Cicerón. También Rodas, por lo tanto, contribuye de forma esencial a la tendencia estoica del pensamiento romano.

El periodo de aprendizaje de Roma en la escuela de los griegos no está a su vez libre de contrastes. Se quiere obtener ventajas de las experiencias de los griegos, pero sin dejarse alejar de la realidad por sus teorías. La embajada de los filósofos (155 a.C.) produce un enfrentamiento entre el sentido arcaico del estado y el escepticismo moderno: de Atenas llegan a Roma el peripatético Critolao, el académico escéptico Carnéades y el estoico Diógenes. Cuando Carnéades pronuncia un día un discurso en defensa de la justicia en política y al día siguiente otro discurso en

1. Suet. *gramm.* 2 (sobre Crates); 3 (sobre Elio Estilón); GRF 51-76.
2. El derecho marítimo de Rodas pasa incluso al derecho romano, cf. RE s.v. *iactus*.

contra, Catón toma medidas para hacer expulsar inmediatamente a este corruptor de la moral. Ello no le impide aprender en privado todo lo que puede de los griegos, incluso en el terreno de la explotación capitalista de la tierra. También la producción de una literatura latina es una reacción creativa ante el preponderante influjo griego. Agentes de la helenización no son sólo los numerosos hombres de negocios anónimos, los libertos y los esclavos de la capital (muchos sirven de preceptores domésticos y corrigen o incluso componen las obras históricas escritas en griego por sus patrones), sino también algunas personalidades eminentes. Un vivero espiritual para el futuro es el llamado círculo de los Escipiones. No se trata de un círculo cerrado; alrededor de las grandes personalidades de la Roma de este tiempo se agrupan autores griegos y latinos. Allí se realiza en un vivo diálogo el intercambio históricamente necesario entre las dos civilizaciones. Polibio y Panecio transmiten a la sociedad romana la cultura a la que aspiran ardientemente los mejores representantes de ésta; a su vez en el espíritu de los griegos mencionados toma forma una nueva visión de la universalidad histórica y cultural de la misión de Roma.

El paso decisivo siguiente tiene lugar al final del periodo republicano. El grupo de los poetas neotéricos –también en este caso sería erróneo interpretarlo como un círculo cerrado y restringido– agrupa jóvenes de rango elevado. Aquí la literatura latina se libera por vez primera de las pretensiones de la sociedad tradicional. El conservador Cicerón –que por lo demás contribuye él mismo al progreso de la poesía romana– mira a este grupo con una cierta desconfianza, que se refleja todavía en Horacio.

GÉNEROS

Uno de los géneros literarios más antiguos es la *oratoria*; es el alma de toda sociedad republicana. El joven romano aprende este arte escuchando los debates en el foro y poniéndose en relación con un gran orador de la generación precedente. A partir de la praxis transmitida oralmente se desarrollan determinadas peculiaridades estilísticas.

El influjo de la retórica griega (la leyenda habla de ella ya a propósito de Tarquinio Prisco) crece poco a poco: los amos del mundo quieren poner en práctica lo que han aprendido de sus preceptores griegos. Ya en Catón el Viejo se descubren huellas de la retórica griega.

En una fase siguiente de la literatura Gayo Graco, cuyo latín se distingue por su sobriedad y pureza, se apoya en la técnica griega hasta el punto de hacerse

acompañar siempre por un impostador de voz que por medio de un silbato le marca la entonación justa. En una época sin micrófonos el éxito de un orador depende de manera decisiva de su capacidad de hablar fuerte y claro, sin perjudicar su voz, y por ello necesita instructores griegos.

En la generación anterior a la de Cicerón progresa el estilo asiánico con el que el latín antiguo presenta una afinidad electiva. Craso divide sus discursos en breves miembros rítmicos; Hortensio le sigue y el mismo Cicerón conservará las cláusulas rítmicas, si bien supera pronto la tendencia exclusivamente asiánica siguiendo de modo global a Demóstenes. A su lado los aticistas extremos palidecen. Con Cicerón la oratoria alcanza un nivel artístico que hace olvidar el arte, una «segunda naturaleza», que por lo demás no tiene mucho en común con la primera. En la escuela de la retórica griega la oratoria latina abandona los últimos restos de la rigidez burocrática y judicial heredada de la época arcaica. Estilísticamente Cicerón encuentra el justo medio entre el aticismo y el asianismo.

El hábito de publicar los discursos remonta en Roma a época antigua; se nos cuenta que ya lo hacía Apio Claudio. El hecho de que Cicerón publique sus discursos no es por lo tanto nada insólito en su tiempo. Para un *homo novus* la publicación de discursos es un modo de hacerse propaganda como abogado y como político; puede haber influido también el deseo, típicamente romano, de ofrecer a los jóvenes material de instrucción: esta intención guía la pluma de Cicerón en las otras obras; sus *escritos filosóficos y retóricos* llenos de pretensiones literarias constituyen algo absolutamente particular también en relación con la producción griega de su tiempo. MOMMSEN puede perfectamente burlarse: «Él ha ... superado a Demóstenes con sus discursos y a Platón con sus diálogos filosóficos; sólo le faltó tiempo para vencer también a Tucídides»;[1] sin embargo en justicia es preciso afirmar que en su tiempo Cicerón es literalmente el único que puede osar compararse, como prosista, con Demóstenes y Platón. El coraje de medirse con los grandes maestros del pasado muestra además que la literatura latina ha salido de la infancia. Del mismo modo también Lucrecio se mide con Empédocles.

Los escritos filosóficos y retóricos de Cicerón es cierto que se sitúan en momentos determinados de la vida del autor, pero no pueden considerarse esencialmente como producto de las intenciones pasajeras de su utilidad política; nacen como una íntima necesidad personal de su autor, que por medio de ellos se ha convertido en uno de los maestros de Roma y de Europa. También en los discursos lo que sorprende no es el elemento ligado al *hic et nunc*, sino la capacidad de un gran espíritu de ver el caso particular a la luz de un punto de vista más elevado. Se puede considerar la publicación de los discursos como un síntoma de decaden-

1. RG 3, Berlin 1875[6], 620.

cia,[1] pero ahora hace dos mil años que nos estamos aprovechando de esta decadencia; sin ella careceríamos en la actualidad de la cumbre de la prosa latina y MOMMSEN de penetrantes documentos de aquella época. Si los romanos se hubiesen resistido virilmente al pecado original literario, no podrían decirnos más que, por ejemplo, los espartanos.

El conjunto de las *cartas* de Cicerón es un inestimable testimonio de su tiempo. El grado de elaboración literaria es diferente; la gama va desde espontáneos billetes a amigos –de tono unas veces sereno, otras afligido– y secas comunicaciones a su mujer hasta saludos de estudiada cortesía a adversarios y escritos oficiales cuidadosamente limados. ¡Y justamente a este autor de los mil matices se le ha querido degradar a clásico del clasicismo!

La *literatura técnica*[2] está bien representada por un testimonio antiguo y por uno más tardío: la obra de Catón sobre agricultura y el homónimo escrito de Varrón. En Catón la introducción cuidadosamente elaborada se distingue a ojos vista de la parte propiamente didáctica, que no tiene pretensiones literarias. Varrón por el contrario escribe como erudito y además se preocupa constantemente por el nivel literario mediante la forma dialógica.

También en el campo del *derecho*[3] Roma puede hacer gala de una tradición indígena. Las *Leyes de las XII Tablas* (mitad del s. V a.C.) nos son conocidas de forma fragmentaria por citas más tardías; dado que eran aprendidas de memoria por todos los romanos, su influencia es considerable. Durante largo tiempo la legislación civil pasa a segundo plano frente a la interpretación y al perfeccionamiento del derecho. Las fórmulas jurídicas son por mucho tiempo custodiadas como patrimonio por los pontífices, que fueron también por un largo espacio los únicos intérpretes de las leyes; la publicación de los formularios (hacia el 300) constituye un avance esencial. Una importante fuente de derecho son los edictos emitidos por los pretores al tomar posesión de su cargo.

La ciencia jurídica no tiene comienzos literarios: consiste en las respuestas de los jurisperitos (Cic. *de orat.* 1, 200). La casa del jurisconsulto es frecuentada también por jóvenes oyentes.

Es verdad que el derecho romano también se encuentra expuesto bastante pronto al influjo griego:[4] las *Leyes de las XII Tablas* siguen el modelo de las leyes ciudadanas griegas; pero en cambio la adopción de formas jurídicas griegas es rara.[5]

1. MOMMSEN, *ibid.* 619.
2. Bibliografía, v. Escritores técnicos y romanos, p. 530-547.
3. Bibliografía, v. Juristas romanos, p. 577-589; Literatura del periodo republicano, p. 589-596.
4. Un préstamo griego antiguo es *poena* («sanción pecuniaria»).
5. Por ejemplo una parte del derecho marítimo de Rodas y además el principio general de la escritura.

La ampliación del imperio hace necesarias, al lado del derecho válido entre ciudadanos romanos, reglas jurídicas para las relaciones con y entre los no romanos (*ius gentium*). El pensamiento jurídico se refina también bajo el influjo de la *stoa*[1] –en esta conexión se recuerda el círculo de los Escipiones. En el periodo tardo-republicano el *ius gentium* está próximo al *ius naturale*. Aquí se advierte el influjo griego, que se puede observar en la obras de Cicerón (*De re publica, De legibus*). En su estructura, sin embargo, el *ius gentium* sigue siendo romano. Bajo el influjo de la filosofía, especialmente de la estoica, los juristas desarrollan un gusto por la definición: un ejemplo de ello son los Ὅροι de Quinto Mucio Escévola. Cicerón se ocupa del derecho romano en el *De iure civili in artem redigendo*. Dado que no es un jurista de oficio, la influencia de la filosofía y de la retórica en esta obra es probablemente importante. Varrón escribe los 15 libros *De iure civili*, también él sin ser un jurista de profesión.

No nos han llegado obras completas de juristas del periodo republicano. Sabemos de publicaciones de formularios relativos a ventas y a testamentos como también de *Responsa* (*Digesta*). La práctica de las respuestas induce a M. Junio Bruto a dar a su obra sobre el *ius civile* la forma de un diálogo: en este caso una forma literaria en apariencia griega nace de una práctica de la vida romana. Aparecen comentarios a las *Leyes de las XII Tablas* –con interpretaciones innovadoras desde el punto de vista del sentido en consideración a las necesidades contemporáneas y con el añadido de los formularios relativos, como los *Tripertita* de Sex. Elio Peto Cato. También el edicto del pretor y el de los ediles curules son comentados. Q. Mucio Escévola redacta un sistema del *ius civile* en 18 libros; Servio Sulpicio Rufo, contemporáneo de Cicerón, lo comenta; el mismo autor introduce la elegancia estilística en la jurisprudencia. Es posible seguir a través de las inscripciones el paso de la lengua jurídica de brevedad lapidaria (*Leyes de las XII Tablas*) a la minuciosidad sutil (p. ej. *Lex Acilia repetundarum*, 122 a.C.).

La *historiografía* es al comienzo la única forma de actividad literaria compatible con una posición social elevada: son senadores, por ejemplo, Catón, Cincio Alimento, Fabio Píctor, y también el grecómano A. Postumio Albino. Un solo escritor auténtico se encuentra entre ellos: el historiador, orador y jurista Celio Antípatro; pero sería arriesgado deducir que era de origen humilde partiendo de su apellido griego. En el periodo silano el cuadro se modifica en parte: Claudio Cuadrigario no pertenece seguramente a la patricia *gens Claudia* y Valerio Anciate es probablemente cliente de los nobles Valerios. Pero el historiador Sisena es senador, como más tarde Elio Tuberón y Salustio, contemporáneos de Cicerón.

---

1. J. STROUX, *Summum ius, summa iniuria*. Ein Kapitel aus der Geschichte der *interpretatio iuris*, Leipzig-Berlin s.d. (en torno a 1926).

Dado que no tenemos conocimiento directo de memorias como las de Sila, los *Commentarii* de César son para nosotros un caso único en la literatura latina; unen el *commentarius* romano con elementos de la historiografía griega. Cicerón de buena gana habría compuesto obras históricas, si le hubiese quedado tiempo para hacerlo; a juzgar por sus teorías historiográficas, que remontan a Heródoto y a Teopompo, probablemente habría llevado a cabo algo semejante a la obra de Livio. Las obras históricas de Salustio ofrecen un cuadro estilizado de la última edad republicana. La *Guerra de Jugurta* trata el comienzo de este periodo, el *Catilina* una fase más tardía. En el medio se sitúan las *Historiae*. Salustio ha creado un estilo bien definido para la historiografía romana, remontando lingüísticamente a Catón y siguiendo a Tucídides desde el punto de vista literario. Las *Historiae* nos muestran un Salustio diferente, en parte más cercano a Heródoto; antecedentes de esta evolución se observan ya antes, especialmente en el *Bellum Iugurthinum*.

Los fragmentos de Asinio Polión y de Trogo muestran que el tipo de escritura de Salustio no es el único posible para un historiador. También desde el punto de vista de la técnica literaria existen grandes diferencias: Trogo, por ejemplo, rechaza la inclusión de discursos inventados, que son corrientes en otros autores. También Livio no es en absoluto un salustiano ortodoxo: su dicción es sensiblemente diferente. Por obra de Tácito y Amiano el estilo salustiano se convirtió en signo característico del género histórico.

La *poesía* al comienzo adopta preferentemente formas literarias helenísticas. La *épica* se coloca nominalmente en la línea de Homero, pero de hecho sigue sobre todo la épica histórica del periodo helenístico. Con Enio la antigua épica latina alcanzó su coronación ya en la primera fase de la literatura de Roma. En la edad republicana tardía Catulo compone un *epilion* de factura helenística, Cicerón traduce a Arato y canta las empresas de Mario y su propio consulado, Lucrecio crea un poema didáctico de gran estilo. Desde el punto de vista artístico la actividad de estos poetas viene a indicar la compenetración de la forma épica con la técnica alejandrina más refinada, con elementos retóricos y –en Lucrecio– el desarrollo de una gran forma. Sin estos precedentes no habría podido nacer la *Eneida*. La épica republicana lleva a su pleno desarrollo las premisas del helenismo, pero no llega todavía a la realización total de las posibilidades ofrecidas por la referencia a Homero. Desde el punto de vista del contenido es posible observar tendencias personales nuevas, diversamente concebidas según los individuos.

Es natural que una forma literaria helenística como la *comedia nueva* encuentre su configuración definitiva en la primera fase de la literatura latina. En el periodo más antiguo el elemento peculiarmente itálico puede emerger libremente en la comedia; gracias a su dominio lingüístico y a su talento musical Plauto crea

algo esencialmente diferente de Menandro. La «normalización» de la comedia se verifica en la dirección del purismo lingüístico y de la sobriedad formal. Con Terencio se alcanza un equilibrio clásico; a continuación la comedia literaria, que se esfuerza por seguir cada vez más de cerca los propios modelos, se ve ahogada por el perfeccionismo y por la pedantería; el público busca un alimento menos refinado.

Durante más tiempo vive la *tragedia*; en el agitado siglo siguiente al 146 a.C. alcanza su cima. Este género literario, que tiene una importancia particular en la difusión del mito griego en Roma, responde también a los gustos helenísticos: en cierto modo tiene el carácter de una gran ópera. Al mismo tiempo la tragedia es particularmente apta para satisfacer el gusto romano por lo patético; en efecto, Horacio caracteriza de este modo al romano: *spirat tragicum* (*epist.* 2, 1, 166). Por Cicerón sabemos qué impresión producían las representaciones trágicas; Acio, el trágico romano de gusto más refinado, tiene por un lado todavía el vigor, por otro ya la capacidad artística necesaria para crear algo válido; la pérdida de sus escritos es particularmente lamentable. El género trágico, sin cuyo influjo no serían pensables tampoco la *Eneida* y las *Metamorfosis*, está representado bajo Augusto por Vario y Ovidio y bajo Nerón por Séneca. El gusto por lo atroz y por lo inhumano que observamos en Séneca tiene sus raíces ya en la edad republicana. A causa de las lagunas de la tradición sufrimos la impresión de que en Roma la tragedia ha pasado inmediatamente del estadio helenístico al dominado por la retórica; pero a la luz de los fragmentos de Acio debemos revisar este falso juicio. Su lenguaje claro y digno es el correspondiente poético de la prosa concisa de Gayo Graco.

La *sátira*, originariamente romana, aparece también en primer plano en la segunda mitad del siglo II con Lucilio. Esta expresión de una libre personalidad anticipa en muchos aspectos tiempos futuros: a veces hace pensar en Catulo, a veces en Horacio. En cuanto que *doctus* y *urbanus*, Lucilio presenta afinidades, en su época, con puristas como Gayo Graco y también con críticos del lenguaje como Acio, con el que por otra parte no se lleva bien; son estos los años en que también hace su aparición en Roma la filología.

El *epigrama*, la *elegía* y la *lírica* –aparte de los epígrafes sepulcrales, el canto coral de expiación de Andrónico y la lírica de carácter totalmente diferente de los *cantica* plautinos– comienzan tan sólo en el periodo republicano tardío. Después de una serie de intentos que tienen lugar entre los dos siglos, Catulo representa el punto culminante de la poesía personal en forma breve de tipo helenístico. Estos géneros van unidos de manera especial al descubrimiento del mundo del *otium*, que resulta posible en las últimas décadas del periodo republicano. Formalmente llevan el sello del calimaqueísmo, por su contenido respiran el espíritu de una

nueva libertad del individuo. En ello resultan estos géneros de manera particular hijos de su tiempo y también precursores del futuro. La elegía amorosa alcanzará su propia coronación, tanto desde el punto de vista técnico como desde su consideración como género literario, en el periodo literario siguiente.

LENGUA Y ESTILO

La cuestión de la lengua en que debe encontrar su expresión la nueva conciencia romano-itálica no está decidida de antemano. Los autores que quieren ser leídos por el mundo de lengua griega escriben en griego, incluso si son senadores romanos. Por el contrario, la fuerza de atracción y de irradiación del centro de poder representado por Roma, con la homogeneidad de su lenguaje administrativo y militar, es tal que no sólo los itálicos de estirpe afín, sino también algunos griegos empiezan a escribir en latín. A la larga las colonias griegas de Occidente pudieron oponer menos resistencia a la latinización que la compacta área lingüística griega del Mediterráneo oriental. Como lengua de la capital el latín se convierte en lengua literaria. Más tarde el latín, a cuya autoridad hay que doblegarse, es justificado como «dialecto griego-eólico».

Lengua y estilo consiguen al principio colorido y abundancia: esto vale tanto para las obras poéticas de un Nevio, Enio o Plauto como para la prosa de Catón, en la que el pesado ornato arcaico en el interior de la frase contrasta con la brusca brevedad de la conclusión.

En el siglo II el gusto se hace cada vez más selectivo. Un primer testimonio de ello es el comediógrafo Terencio; pero también en los discursos de un Gayo Graco se nota la sobriedad purista de la aristocracia romana.

Lucilio es uno de los autores latinos más coloridos; pero se esfuerza en ser *doctus* y *urbanus*, y el análisis lingüístico es una de sus exigencias.

El latín claro y concreto de un Claudio Cuadrigario nos permite calcular lo que hemos perdido con los prosistas de la época silana. Cornelio Nepote y Varrón nos ayudan un poco a llenar esa laguna. Autores técnicos y juristas continuarán esta dirección después de que la historia, con Salustio, haya hecho suya una manera estilística arcaizante.

César continúa el purismo urbano, Cicerón lo iguala en pureza lingüística, pero lo supera en copiosidad. Él conquista para la lengua latina numerosos campos nuevos en la prosa y en la poesía. La viva multiplicidad de los niveles lingüísticos y de las tipologías estilísticas de este maestro de los mil colores, del que ton-

tamente se ha pretendido hacer un gris simulacro del clasicismo, aguarda todavía su justa apreciación.

Mientras que Cicerón permanece inigualado como prosista, sus esfuerzos, por lo demás absolutamente felices, de refinar el hexámetro pronto son relegados a la sombra por Catulo, que confiere al verso épico y a determinadas formas líricas breves en lengua latina una gracia y una dulzura desconocidas hasta entonces. El veronés, sin embargo, a pesar de sus felices intuiciones, sólo en parte consigue doblegar la refractariedad del dístico, de forma que les queda mucho que hacer a los augústeos, desde el punto de vista técnico.

También en el lenguaje Catulo infringe continuamente la convención. Aquí amplía el horizonte en dos direcciones diferentes. Al lado de una extraordinaria delicadeza aparecen en su poesía también expresiones rudas, incluso absolutamente vulgares. Justamente la increíble amplitud de la gama lingüística documenta la dimensión del hombre que ha hecho en Roma de la poesía breve una gran forma de arte.

Lucrecio, que se lamenta de la pobreza del latín, se aventura a la búsqueda del término justo, guiado sólo por el empeño de expresar el concepto, en regiones lingüísticamente desconocidas, que explora en calidad de audaz innovador.

UNIVERSO CONCEPTUAL I: REFLEXIÓN LITERARIA

Los poetas latinos más antiguos conquistan por medio de su persona o de su actividad el derecho a existir en Roma. Dado que su valor se funda exclusivamente en su obra, dan expresión –como pioneros con relación a los escritores de la época de Augusto o de la Europa de los siglos siguientes– a una conciencia de sí mismos basada sólo en el éxito literario. Enio representa su propia existencia en la imagen del docto amigo con el que conversa el general después del descanso, pero se siente también como la reencarnación de Homero. Plauto –cuando no se comunica directamente con el público rompiendo la ilusión escénica– proyecta su propio ser de poeta en el papel del esclavo, a menudo representado personalmente por él: el esclavo astuto, que trama intrigas, se convierte en «estratega» o «arquitecto» de la comedia. La voluntad del autor opera como la fuerza determinante del hado: «Plauto lo quiso así». De ahí a la idea del *poeta creator* no hay más que un paso. Terencio le da al prólogo la forma de portavoz de una polémica literaria: de este modo escribe los primeros textos de crítica literaria en lengua latina. En Lucilio la reflexión se

hace más detallada y más técnica. Acio camina por una vía doble, como poeta y como erudito; la ciencia adquiere su propia autonomía. Volcacio Sedígito y otros redactan catálogos valorativos de los poetas latinos: con la filología de conservación e interpretación se empieza a reflexionar sobre las tradiciones nacionales.

Catulo y los neotéricos reviven la poética helenística del «juego» elegante y de las «bagatelas». Sorprende encontrar expresada con toda claridad precisamente en Catulo la idea de separación entre poesía y vida (*carm.* 16), por lo demás en un contexto de defensa. Contemporáneos malignos han lanzado contra el cantor de tiernos versos amorosos la insinuación de «afeminamiento». Serán determinados actos, descritos con las expresiones más fuertes, los que convencerán a los compañeros equívocos que le atacan acerca de su potencia viril. Con ello el poeta se reafirma en su independencia. El alto sentimiento de la libertad personal encuentra expresión de otras formas en Lucrecio: antiguos τόποι mistéricos –el sendero no pisado apartado de la carretera, la fuente intacta–, despojados del significado religioso originario, habían sido referidos desde mucho tiempo antes a la creación literaria por los poetas alejandrinos; baste pensar en el proemio de los *Aitia* de Calímaco, que influyeron en Enio. Lucrecio (1, 921-950) devuelve a estas imágenes ya desdibujadas el sentido de la aventura espiritual: comportamiento que se adapta perfectamente a la época de los grandes aventureros políticos e incluso supera en audacia a sus empresas.

Para Lucrecio la poesía tiene un papel subordinado: es la miel de que se sirve el médico para hacer que los niños acepten la medicina amarga. Por tanto el poeta se ve como un médico. Como poeta nato, está por cierto inmunizado contra su propia impoética poética. Reflexiona también sobre la pobreza de la lengua latina, enriquecida precisamente por él.

En muchos proemios Cicerón se vanagloria de haber abierto nuevos campos a la lengua latina, como el de la filosofía. Se advierte un paralelismo con las conquistas de los generales romanos. Defiende su propia actividad literaria y subraya los méritos de la lengua latina. En el discurso en defensa de Arquias establece las bases del papel del poeta en la sociedad romana.

UNIVERSO CONCEPTUAL II

Durante largo tiempo no es posible hablar en Roma de «universo conceptual». A un romano de cuño antiguo lo que entendemos nosotros por pensamiento le hubiera parecido puro cinismo y ataque al estado. Los cinco siglos iniciales caren-

tes de literatura y las expulsiones de los filósofos y los rétores, que duraron bastante también en épocas civiles, hablan por sí solos.

Desde el momento en que existe una literatura, es cierto que el desarrollo histórico encuentra en ella correspondencias significativas. La fase «itálica» del estado romano significa una consolidación interna que conduce al nacimiento de una literatura latina. La elaboración de ideas, mitos y valores está relacionada con condiciones históricas, geográficas y técnico-administrativas concretas. La representación de la propia historia, paralelamente a la formulación de una conciencia cultural, se basa en estímulos procedentes de la Italia meridional. Se enuncian valores que están en la base de la sociedad y del estado, pero junto a ellos está presente una función «iluminística»: desde el comienzo, el drama, el *epos* y los otros géneros literarios intentan también estimular la reflexión. Las fuerzas centrífugas de las que no estaba en modo alguno libre la sociedad romana –sobre todo la ambición de algunas familias y cada vez más también de personajes concretos– se hacen valer pronto en la poesía. Los personajes famosos se sienten muy satisfechos de verse reflejados en la panegirística de cuño helenístico, a cuyos movimientos han sido habituados por poetas serviles, comenzando por el honesto Enio. A la larga la moral colectiva de la antigua sociedad romana, a la que recurren especialmente algunos *homines novi*, no podrá resistirse al culto de la personalidad del Oriente de lengua griega. Quizá en relación con la antiquísima equiparación del triunfador con Júpiter encontramos en los Escipiones una conciencia de vencedores cuyos puntos de referencia son Alejandro y Aquiles, un sentimiento vital que rompe el cuadro de un heroísmo reportable al estado de cuño romano tradicional y no puede dejar de parecer sospechoso a los contemporáneos de sentimientos conservadores. Lo que a nivel subjetivo es vivido como una liberación de la personalidad, se les presenta a los conciudadanos como una aspiración a la dignidad real que pone en peligro al estado. El final de la edad republicana es extraordinariamente rico en grandes individualidades. Lo que en el terreno político se manifiesta en la lucha de los individuos por el poder en el estado –no por azar Sila, el terrible exponente del arbitrio personal, se presenta como autor de una autobiografía– se expresa en el campo literario en el surgimiento de personalidades originales, ampliamente apartadas de las convenciones romanas, como Lucrecio y Catulo. La afinidad interior de los lectores modernos precisamente con estos poetas se debe en gran manera al hecho de que pueden actuar en un atmósfera rica en fermentos, que no había sido posible ni antes ni después en la Roma antigua. A diferencia del caos del siglo III d.C., que resulta literariamente estéril, los desórdenes del periodo republicano contribuyen a la liberación del individuo y al nacimiento de la poesía personal.

En la edad republicana tardía se rompen antiguas barreras. La propia Roma no está ya segura de sus hijos, que se han hecho mayores. El santuario de la Fortuna en Preneste es un triunfo fundamental de la arquitectura sobre el paisaje. El espíritu técnico somete a la materia, el hombre se hace consciente de lo que es posible realizar y lo lleva a término. Ya Catón se adueña de la técnica agrícola de la plantación. Sin la precisión de los agrimensores romanos las empresas militares de César no serían imaginables.

El sentimiento de la vida oscila entre una autonomía sin precedentes y una inseguridad igualmente inaudita. Por un lado proscripciones y guerras civiles ponen a diario bajo los ojos de los individuos su precariedad. Por otro, con las grandes conquistas en Oriente y Occidente se les abren las amplitudes del espacio.

El contraste con los periodos precedentes no podría ser más neto. ¿No era hasta este momento la colectividad al mismo tiempo universo y comunidad cultural, el único mundo del romano, que se sentía parte de un ordenamiento jerárquico?

Cicerón contempla retrospectivamente este mundo perdido, bastante pronto para poder hablar de él todavía basándose en la observación personal y bastante tarde para poder hacerlo a partir de un punto de vista filosófico. En su núcleo espiritual Cicerón es lo contrario a un romano de corte antiguo: todo lo que es se lo debe a su cultura personal; es ella quien lo ha hecho libre y grande. El hombre que sondea conceptualmente el estado y las leyes de Roma cumple con rígida coherencia una singular misión en su época y conquista para la prosa latina, con audacia no menor en su propio campo que la de tantos generales, el reino del espíritu y de la filosofía. Sin embargo, él no busca el reposo, sino que quiere volver a ser conscientemente lo que los romanos más antiguos eran por naturaleza; por ello vuelve siempre a la política y sirve a la república hasta el fin. Es muy justo afirmar que en este apoyo voluntario a la comunidad no se manifiestan necedad o debilidad, sino energía y espíritu de sacrificio, superiores a los de los grandes hombres de acción de su época.

Lucrecio separa el universo físico del estado y lo analiza con una profundidad hasta entonces desconocida en Roma. La naturaleza es considerada digna de una obervación autónoma. No basta: mientras que Cicerón tiene por segura la unicidad del estado romano y trata de asegurarla en la análoga unicidad del universo natural, Lucrecio, con Epicuro, niega a nuestro mundo la singularidad (Lucr. 2, 1084-1092). Pero ni siquiera esto basta: ¡los dioses no tienen nada que ver con el gobierno del mundo! La ritualidad –elemento central de la religión romana antigua– pierde desde esta perspectiva todo su significado. La *pietas* no es ya un resultado del cumplimiento de las obligaciones del culto, sino que es un sentimiento interior (Lucr. 5, 1198-1203). No es la fe ciega, sino la apertura mental y el conocimiento de la naturaleza lo que libera de la angustia. Nueva es la experien-

cia de la liberación de los antiguos prejuicios (*religio*), la alegría de iluminar con la luz de la razón –y sólo con ella– la oscuridad de una vida en cuyos abismos Lucrecio, como hombre de su tiempo, ha puesto su mirada. Casi es preciso estarles agradecidos a la larga a hombres como Mario y Sila por haber puesto de forma tan eficaz a la vista de sus conciudadanos la precariedad de la *res publica*. Pero hacía falta un genio como Lucrecio para sacar de ello conclusiones tan audaces y añadir a las conquistas exteriores de sus célebres contemporáneos conquistas espirituales cuyas dimensiones son infinitamente más grandes.

Catulo, contemporáneo de Lucrecio, descubre el amor y la poesía. Pertenecen éstos a la esfera del tiempo libre (*otium*), pero Catulo, para escándalo de sus romanos, hace de ellos un tema vital, si no en el campo teórico al menos en la práctica. Los poderosos han hecho en verdad todo lo que podían para desacreditar la *res publica* a los ojos de la juventud inteligente. Una indiferencia provocativa resuena en los versos de Catulo a César (*carm.* 93). Aquí no es Catulo el modesto provinciano que presta su homenaje al ilustre huesped de Roma; tal sería el papel tradicional, sostenido de buena gana por el padre de Catulo. El poeta tiene plena conciencia de sí mismo, ha encontrado su propio lugar y desde allí puede compararse en libertad interior con los grandes del mundo.

Para Catulo los mundos del *otium* y del *negotium* intercambian sus papeles. Términos que el romano emplea otras veces en el ámbito de la *res publica* (*fides, foedus*) son interiorizados y llevados al campo de las relaciones personales privadas. Por obra de Catulo reciben el sello de la individualidad.

El amor es representado como un acontecimiento humano totalizador. Al *amare* sensual se contrapone el *bene velle* (cf. 72; 75), que se manifiesta en *bene facta* (76, 1). Antes que sostener el descubrimiento del amor espiritual por parte de Catulo, es más exacto decir que descubrió el amor-entrega por parte del hombre (en otro lugar concebido como el que posee), mientras que tradicionalmente era atribuido a la mujer. En un insólito cambio de los papeles sexuales Catulo se parangona con Juno, esposa del infiel Júpiter (68, 135-140).

En Roma Catulo es sin duda uno de los primeros hombres dispuestos a aprender algo en este sentido a partir de los sufrimientos experimentados por las mujeres. En otro sentido Lesbia ha sido una maestra. Más que una simple «maestra de amor», como es de esperar en las heteras, Lesbia es para él un ser entre divino y demoníaco que lo conduce a la aporía más absoluta.[1] Los sentimientos que experimenta por ella son contradictorios (*odi et amo* 85; cf. 72, 8). En su descubrimiento del amor como argumento y escuela de vida para un hombre Catulo ha traspasado los confines de la visión tradicional romana.

1. Cf. *carm.* 76; sobre él, VON ALBRECHT, Poesie 80-94.

Superación de confines es también el tema del *carm.* 63. Al consagrarse a la *Magna Mater* Atis renuncia no sólo a su sexo masculino sino también a su patria. En un momento en que muchos romanos se emancipan de las organizaciones hasta ahora reconocidas para buscar vías totalmente nuevas, el *Attis* es entendido como un serio documento histórico de la disposición espiritual de la época. Superación de los confines y ampliación de la conciencia, experiencias que la edad de Catulo realiza en los campos más dispares, se presentan aquí juntos de forma simbólica en un episodio mitológico. La irrupción en lo desconocido contada con la pérdida de las antiguas obligaciones sociales es la experiencia vivida por Atis: al final se queda solo, no redimido sino reducido a la esclavitud. El epilion de Peleo (*carm.* 64) tiene un final sombrío: en el presente el encuentro entre dioses y hombres ya no es posible. La superación de los confines encuentra su Némesis y Catulo es consciente de ello; pero él ha dado una sacudida decisiva a las barreras y ha sido para los lectores romanos y de las épocas siguientes uno de los más grandes exploradores y liberadores espirituales.

Pero al igual que el arquitecto del gran templo de la Fortuna de Preneste, Catulo es también el creador de grandes estructuras simétricas como las que admiramos en los *carmina maiora* (p. ej. *carm.* 64 y 68). Las épocas empujan al mismo tiempo hacia dentro y hacia fuera, en lo íntimo y en lo monumental.

¡Echemos una mirada hacia atrás! La república temprana dignifica en la épica y la historiografía la unidad de Italia. Estos comienzos quedan primero sin una continuación. Dignas de mención son las llamadas a la clemencia y a la *humanitas* en la comedia y en los discursos políticos, como la alabanza de la sabiduría a costa de la fuerza en la épica.

Los últimos tiempos de la república exploran tanto en lo positivo como en lo negativo todas las cimas y los abismos de la vida. En César es todo acción, presente totalmente realizado, imperiosamente constreñido en el giro verbal; Cicerón conquista para el futuro el mundo de la filosofía; además de él y Salustio –prescindiendo de la representación del presente– nos proponen un redescubrimiento creativo y una nueva representación literaria de la Roma «antigua» destinada a irradiarse en el futuro próximo y lejano. El final de la república representa un momento culminante para la prosa porque el pasado está todavía bastante cercano para ser comprendido y ya bastante lejano para ser encerrado en palabras y espiritualizado. En la poesía, incluso donde no se habla expresamente de hechos contemporáneos, observamos la reacción sismográfica a las conmociones interiores de la época y una imagen diferenciada, si no de los acontecimientos, desde luego de la atmósfera en la que tienen lugar y de la mentalidad con que la gente los sufre o los evita.

El agitado y «decadente» periodo de paso de la república a la dictadura militar es particularmente fecundo desde el punto de vista cultural. En la protesta

contra la realidad cotidiana se descubren nuevos continentes espirituales: así Cicerón y Salustio interiorizan la concepción de la gloria y fundan el valor independiente de la actividad literaria. Los poetas van todavía más lejos. El relajamiento de la relación con la comunidad, incluso a veces la propia situación caótica, liberan al individuo y le obligan a buscar su propia regla de vida no fuera de él, sino en su interior. Lo que se descubre de este modo asume valor permanente no sólo porque ha sido conquistado y sufrido personalmente, sino que ha sido expresado en fuertes y valerosas palabras por auténticos poetas. Para la poesía el final de la república es el momento de la libertad entre la antigua y la nueva cadena, un equilibrio carente de peso en el que por un instante lo imposible ha sido posible.

Bibl. En primer lugar consúltese : ANRW, esp. 1, 1-4.
VON ALBRECHT, Prosa. * VON ALBRECHT, Poesie. * G. ALFÖLDY, Römische Sozialgeschichte, Wiesbaden 1984[3], espec. 27-84. * W. BEARE, The Roman Stage. A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic, London 1955[2], 1964[3]. * S.F. BONNER, Roman Declamation in the Late Republic and Early Empire, Berkeley 1949. * K. CHRIST, Römische Geschichte und Wissenschaftsgeschichte, vol. I: Römische Republik und augusteischer Principat, Darmstadt 1982. * K. CRAWFORD, Krise und Untergang der römischen Republik, Darmstadt 1984[2]. * M. CRAWFORD, The Roman Republic, Fontana 1978 (alemán 1985[2]). * G. DUCKWORTH, The Nature of Roman Comedy. A Study in Public Entertainment, Princeton 1952. * H. FRÄNKEL, Griechische Bildung in altrömischen Epen, Hermes 67, 1932, 303-314. * M. GELZER, Der Anfang römischer Geschichtsschreibung, en: íd., Kl. Schr., vol. 3, Wiesbaden 1964, 93-103. * M. GELZER, Nochmals über den Anfang der römischen Geschichtsschreibung, *ibid.* 104-110. * P. GRIMAL, Le siècle des Scipions. Rome et l'hellénisme au temps des guerres puniques, Paris 1975[2]. * R. HARDER, Die Einbürgerung der Philosophie in Rom, en: íd., Kl. Schr., ed. W. MARG, München 1960, 330-353. * W.V. HARRIS, War and Imperialism in Republican Rome (327-70 B. C.), Oxford 1979. * D. KIENAST, Cato der Zensor. Seine Persönlichkeit und seine Zeit, Heidelberg 1954, reed. (ampliada) 1979. * KROLL, Studien. * W. KROLL, Die Kultur der Ciceronischen Zeit, 2 vols., Leipzig 1933, reimp. 1975. * A. D. LEEMAN, ed., Republikanische Zeit II: Prosa (en: M. VON ALBRECHT, ed., Die römische Literatur in Text und Darstellung), Stuttgart 1985. * E. LEFÈVRE, ed., Die römische Komödie: Plautus und Terenz (= WdF 236), Darmstadt 1973. * LEO, LG. * F. LEO, Ausgewählte kleine Schriften, ed. E. FRAENKEL, vol. 1: Zur römischen Literatur des Zeitalters der Republik, Roma 1960. * Chr. MEIER, *Res publica amissa*. Eine Studie zur Verfassung und Geschichte der späten römischen Republik, Wiesbaden 1966. * NORDEN, Kunstprosa. * H. y A. PETERSMANN, ed., Republikanische Zeit I: Poesie (en: M. VON ALBRECHT, ed., Die römische Literatur in Text und Darstellung), Stuttgart 1991. * V. PÖSCHL, Römischer Staat und griechisches Staatsdenken bei Cicero. Untersuchungen zu Ciceros Schrift *De re publica*, Berlin 1936, reimp.

1962. *O. RIBBECK, Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik, Leipzig 1875, reimp. 1968. * M. ROSTOVTZEFF, Geschichte der Alten Welt II, alemán por H.H. SCHAEDER, Rom: Bremen 1970[5]. * K. SCHEIDLE, Modus optimum. Die Bedeutung des «rechten Masses» in der römischen Literatur (Republik - Frühe Kaiserzeit), untersucht an den Begriffen Modus - Modestia - Moderatio - Temperantia, Frankfurt 1993. * H. SCHNEIDER, Wirtschaft und Politik. Untersuchungen zur Geschichte der späten römischen Republik, Erlangen 1974. * H. SCHNEIDER, ed., Zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der späten römischen Republik (= WdF 413), Darmstadt 1976. * W.Y. SELLAR, The Roman Poets of the Republic, Oxford 1905[3]. * H. STRASBURGER, Der Scipionenkreis, Hermes 94, 1966, 60-72. * W. SUERBAUM, Untersuchungen zur Selbstdarstellung älterer römischer Dichter. Livius Andronicus, Naevius, Ennius, Hildesheim 1968. * W. SUERBAUM, Zum Umfang der Bücher in der archaischen lateinischen Dichtung: Naevius, Ennius, Lukrez und Livius Andronicus auf Papyrus-Rollen, ZPE 92, 1992, 153-173. * I. TAR, Über die Anfänge der römischen Lyrik, Szeged 1975. * A. TRAGLIA, *Poetae novi*, Roma 1962. * J. VOGT, Die römische Republik, Freiburg 1973[6] (rev.). * J.H. WASZINK, Zum Anfangsstadium der römischen Literatur, ANRW 1, 2, 1972, 869-927.

II. POESÍA

A. ÉPICA Y DRAMA

ÉPICA ROMANA

Generalidades

Además de la diferenciación externa de los géneros basada exclusivamente en el metro,[1] la Antigüedad conoce también una distinción según el tipo y el valor del contenido. Suetonio, quizá siguiendo a Teofrasto, define la épica como *carmine hexametro divinarum rerum et heroicarum humanarumque comprehensio.*[2] Está destinada a transmitir una imagen global del universo (cf. Sil. 13, 788, sobre Homero: *carmine complexus terram mare sidera manes*). Homero es guía, maestro, educador, sus obras son al mismo tiempo Biblia y silabario: el joven griego crece con la *Ilíada* y la *Odisea*, el romano con Livio Andrónico (Hor. *epist.* 2, 1, 69-71), con Enio y más tarde con Virgilio. Dado que, a pesar del desarrollo del saber científico, no se quiere renunciar a la autoridad vinculante del texto homérico, ya en época antigua aparece la alegoría. En el periodo augústeo el geógrafo Estrabón (*geogr.* 1, 2, 3: C 15-16), siguiendo doctrinas estoicas sobre la utilidad de la lectura y en contraposición a la crítica alejandrina, le atribuye a Homero conocimientos geográficos y políticos universales, y en consecuencia considera su poesía como una «filosofía elemental» (πρώτη τις φιλοσοφία: 1, 1, 10 C 7).[3] Ya Heródoto

1. Se agrupa juntamente todo lo que tiene afinidad métrica: así Dion. Hal. *comp. verb.* 22, 7 AUJAC-LEBEL = 150 HANOW; Quint. *inst.* 10, 1, 46-72; 85-100.

2. Suet. *poet.* p. 17, ed. A. REIFFERSCHEID, Lipsiae 1860: περιοχὴ θείων τε καὶ ἡρωϊκῶν καὶ ἀνθρωπίνων πραγμάτων. Para la procedencia teofrastea: R. HÄUSSLER 1978, 226, n. 46.

3. Con Hiparco (s. II a.C.), Estrabón considera a Homero como el *archegeta* de la geografía. Al comienzo se habrían desarrollado la poesía y el mito; a partir de ellos, sucesivamente, la historiografía y la filosofía; pero estas últimas interesarían sólo a una minoría. Según esta concepción la poesía es una mezcla de verdad y engaño (así Zenón y Polibio), pero esto es necesario para guiar a la masa y serle de utilidad. Según los estoicos sólo el sabio puede ser poeta (1, 2, 3 C 15). Todavía para Melanchthon Homero, en su descripción del escudo, ha fundado la astronomía y la filosofía (*Declamationes*, ed. K. HARTFELDER, Berlin 1891, 37); cf. ahora T. GOULD, The Ancient Quarrel between Poetry and Philosophy, Princeton 1990.

(2, 53) reconoce a Homero y Hesíodo poder teogónico. Autores de poesía reflexiva como Virgilio se rigen de acuerdo con estas perspectivas. Dado que el mundo del romano es la *res publica*, la gran épica se convierte para él, en medida casi mayor que para el griego, en un fenómeno político y religioso. Ambos aspectos de la *Eneida* se irradiarán a la poesía europea: Camões inmortaliza un imperio, Dante, Milton, Klopstock componen poemas sacros.

En la antigüedad tardía Virgilio ocupa el lugar de Homero. El comentarista Servio (alrededor del 400) pone estas palabras como principio al sexto libro de la *Eneida*: *Totus quidem Vergilius scientia plenus est, in qua hic liber possidet principatum*. Macrobio (probablemente comienzos del s. V) intenta demostrar que Virgilio conocía todas las ciencias; compara el color y la riqueza de la poesía virgiliana con la naturaleza y al poeta con la divinidad creadora (*sat.* 5, 1, 18 – 5, 2, 2). Nos encontramos en el límite entre poética antigua y moderna: la idea de la polimatía es antigua, la de la creatividad humana[1] se orienta hacia el futuro.

En comparación parecen banales muchas opiniones modernas sobre la épica,[2] acuñadas sobre ideas como «objetividad» y «amplitud épica»; son insuficientes también desde el punto de vista de la poética, pues no contemplan la concisión y la dramaticidad narrativa que distingue precisamente a los más grandes épicos antiguos, Homero y Virgilio. Al poeta épico, que debe dominar materiales relativamente amplios, le pertenece de forma especial la οἰκονομία creativa, la subdivisión ordenada del material: *ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici / pleraque differat* (Hor. *ars* 43 s.).

Precedentes griegos

Siguiendo la traducción de Livio Andrónico la épica romana se coloca desde el comienzo bajo el signo de la apropiación espiritual (*imitatio*). Esto no tiene ningún significado negativo: de ahora en adelante el destino de la épica romana estriba en concebirse como renacimiento de la homérica.[3]

A pesar del homerismo programático, el punto de partida más obvio para los romanos es sin embargo la épica helenística. Esto es válido para los autores de poemas épicos históricos, Nevio y Enio, pero en parte todavía para Virgilio, que se compara constantemente con Apolonio de Rodas (s. III a.C.).

La contienda con Homero se desarrolla esencialmente en tres estadios: el arcaico, el virgiliano, el postvirgiliano. Después de las empresas pioneras de Livio Andrónico y Nevio, Enio lleva a término, con la introducción del hexámetro, la co-

1. No elaborada filosóficamente antes de Plotino, pero anticipada en la poesía romana, cf. G. LIEBERG 1982.

2. Muy influyente STAIGER, Grundbegriffe.

3. Enio; para la importancia de Homero cf. también Manil. 2, 8-11.

nexión externa con la épica griega. Se llama a sí mismo el Homero reencarnado; en realidad ha acuñado de una vez para siempre lenguaje poético y métrica, y ha puesto a disposición de los poetas siguientes el «aparato divino», los símiles, todos los colores de la narración homérica. A pesar de ello Enio sigue siendo un poeta helenístico, si bien en lengua latina; queda todavía un largo camino para llegar a una seria competencia con Homero. Lo que nace es una obra de expresiva tensión superficial, estilo precioso o misteriosamente solemne, una épica de elevado atractivo pintoresco, pero carente de sentido plástico y de estructura arquitectónica de conjunto. La ausencia de la unidad artística es compensada por la ideal.

Solamente Virgilio consigue transferir en formas romanas la estructura de conjunto, la arquitectura épica de la *Ilíada*. Le ayudan en ello la experiencia neotérica y la teoría helenística. Virgilio en parte va más allá que Homero cuando le confiere tensión dramática a la acción, suprime lo que no es esencial para la prosecución o la interpretación del asunto o le da forma individual, a la manera de Apolonio de Rodas, a la descripción de situaciones estereotípicas, como la salida del sol. Como Apolonio, le concede un puesto en la épica a la temática psicológica de cuño euripideo. A diferencia de él, sin embargo, no busca la evidencia y la erudición como fines en sí mismas, sino que hace que todo venga determinado por una idea conductora esencial. Virgilio se confronta con los predecesores romanos en la conciencia de su superioridad.

Si Virgilio concede más importancia a la estructura interna que al color, Ovidio y Estacio, orientándose todavía de una forma nueva en Homero y las descripciones miniaturísticas de la poesía alejandrina, pero también (como Lucano) bajo el influjo de la retórica, tratan de conferir a la épica una fuerza de sugestión visual. Esta tendencia marca un nuevo nivel del encuentro con Homero, el tercero, después de Enio y Virgilio.

El significado que Homero y Enio tuvieron para la épica hasta Virgilio lo tiene el propio Virgilio para los poetas siguientes. Al lado de los modelos griegos –de los que se imitan sobre todo partes no tocadas por los predecesores– están ahora también los romanos. En la edad de plata Lucano es el «Antivirgilio», Valerio Flaco el seguidor de Apolonio cercano a Virgilio, Silio el virgiliano ortodoxo, Estacio el virgiliano y homerizante; Valerio y Estacio funden definitivamente la épica mitológica griega con la tradición virgiliano-romana.

Desarrollos romanos

Al comienzo de la épica romana se encuentra (los orígenes preliterarios no nos son ya conocibles) un testimonio pionero de apropiación espiritual, la *Odusia* de Livio Andrónico. Los tres mayores poemas épicos romanos del periodo precedente al nacimiento de Cristo deben todos su origen a la experiencia vivida de la vuel-

ta del orden después de la superación de grandes luchas: Nevio escribe el *Bellum Poenicum* después de la Primera Guerra Púnica, Enio los *Annales* después de la segunda, Virgilio la *Eneida* después de las guerras civiles.

Mientras que los poemas épicos de la edad republicana presentan cada uno una pluralidad de héroes y de acciones, la *Eneida* posee unidad interna: se encuentra realmente en una cumbre desde el punto de vista histórico y literario; la técnica poética, ahora madura, permite atreverse a la gran forma épica sin renunciar a la organicidad interna; la conquista poética del mito hace posible la unidad de la acción sin abandono de los ideales republicanos: nace el «poema sacro» (R.A. Schröder)[1] clásico de un imperio mundial con centro en Roma. La corriente del desarrollo literario helenístico-romano, en cierto modo detenida por Virgilio, vuelve todavía bajo el reinado de Augusto a su curso ya trazado; lo demuestran tanto el épico augústeo cortesano L. Vario Rufo, como los dotados poetas-rétores Cornelio Severo y Albinovano Pedón; otros contemporáneos son mencionados por Ovidio (*Pont.* 4, 16), que en las *Metamorfosis* crea un mundo poético *sui generis*, más alejandrino que Virgilio: rico en colores, lleno de imágenes plásticas, pero sin la unidad clásica.

Bajo Nerón y los Flavios Roma desempeña una vez más, política y culturalmente, el papel de ciudad universal y la épica vive un periodo de esplendor. Dado que las relaciones entre individuo y sociedad ya no están equilibradas, la épica se retira del presente hacia el pasado, del estado al mundo interior. Los poemas épicos se colocan desde el punto de vista formal en el signo de la *Eneida*; en cuanto al contenido la desilusión política y la oposición estoica llevan a un encierro en la interioridad: con Lucano el universo histórico virgiliano se rompe; la *virtus* se conserva en la oposición. El presente vivido positivamente ya no es quien da impulso a la creación, como pasaba todavía en Virgilio, sino el pasado –cada vez más lejano: Lucano no ha vivido personalmente la guerra civil, Silio Itálico remonta todavía más arriba, a la guerra anibálica, Valerio Flaco y Estacio vuelven al mito griego y lo interpretan creativamente como un «viejo testamento» de la civilización greco-romana en la que viven. Con la *Eneida* de Virgilio –y las alabanzas de Lucano al joven Nerón– las posibilidades de un *epos* político contemporáneo quedan agotadas por el momento; se prefieren problemas ético-filosóficos (Silio) o simplemente humanos (Estacio, siguiendo esbozos ovidianos); pero la temática sigue siempre en conexión con la comunidad: predominan valores romanos, como la *fides* (Silio) o virtudes de los gobernantes, como la *clementia* (Estacio). En el periodo siguiente, cansado de los poemas épicos alejados de la realidad, aparece como sustituto la seria sátira de Juvenal.

1. En E. ZINN 1963, 317.

Solamente en la baja edad imperial despierta el *epos* a una nueva vida: el apogeo de la épica panegirística viene marcado por su referencia inmediata a la realidad histórica contemporánea (Claudio Claudiano, cf. también Sidonio Apolinar y Flavio Cresconio Coripo). La nueva religiosidad produce una épica bíblica que, a partir de modestos comienzos (Juvenco), se desarrolla hasta un nivel considerable (Sedulio); nacen también los importantes poemas épicos cristianos de Prudencio, cuyo arte alegórico continúa premisas de la poesía latina precedente.

Técnica literaria

El sentido romano de la representación se preocupa menos de la reproducción realista que de la acentuación de los valores. Esto vale de manera muy especial para la épica, el género literario al mismo tiempo universal y representativo en el más alto grado. Se subraya el significante y el significado, se saltan los eslabones intermedios no esenciales.

Estructura narrativa. Todo esto conduce a menudo en la narración a una «técnica de las imágenes aisladas». Las relaciones causales son con frecuencia más importantes para la composición que la continuidad temporal.[1] Algo semejante ocurre con la enucleación de concatenaciones debidas al destino. Virgilio hace inmediatamente evidentes las relaciones de contenido por medio de sorprendentes simetrías musicales.[2] La limitación a lo esencial puede a veces ir en detrimento de la claridad; pero esta observación no vale por ejemplo para Ovidio, Estacio y Claudiano; y también en la *Eneida* y en Lucano la objetividad es más importante de lo que se pretende muchas veces.

Ornato. El llamado ornato épico adquiere nuevo significado en el *epos* romano. Los poetas épicos romanos, con excepción de Lucano, conservan el aparato divino de la tradición homérica; tiene éste como finalidad introducir y evidenciar cambios de la acción. Un diálogo entre divinidades parangonable a la profecía virgiliana de Júpiter se encontraba ya en Nevio, una asamblea divina como la de *Aen.* 10, 1-117 la había ya en Enio. Personajes divinos aparecen como protectores o perseguidores de los diferentes héroes (*Aen.* 12, 853-884; 895); divinidades correspondientes a elementos naturales pueden reflejar, incluso sin presuponer una fe ingenua en ellas, ciertos aspectos del universo físico;[3] en conjunto los dioses constituyen una jerarquía comparable a la sociedad romana, en cuyo vértice se en-

1. F. Mehmel 1935; 1940.

2. Compárese *Aen.* 6, 450-476 con el libro cuarto entero; M. von Albrecht, Die Kunst der Spiegelung in Vergils *Aeneis*, Hermes 93, 1965, 54-64.

3. Heinze, V.e.T. 298 s. sobre la *ratio physica*.

cuentra Júpiter. Su humanización se acentúa de modo particular en Ovidio y Estacio.

Al mismo tiempo crece en Roma el número de las figuras alegóricas, como las que se encuentran de forma aislada en Homero, y con mayor frecuencia en Hesíodo. Encarnan determinadas potencias vitales (p. ej. Discordia: Enn. *ann.* 266 s. V.[2] = 225 s. SK.; *Allecto*: *Aen.* 7, 324); se puede describir su aspecto (Fama: *Aen.* 4, 173-188) o incluso su domicilio (p. ej. Ov. *met.* 12, 39-63). De acuerdo con la tendencia ética del pensamiento romano se trata sobre todo de personificaciones de virtudes o de afectos. La inclinación a la alegoría preludia la literatura y el arte de la Edad Media.

Las descripciones de obras de arte[1] en Homero encierran en sí mismas su propio sentido (así el escudo de Aquiles, Hom. *Il.* 18, 478-608), en la épica romana guardan relación en cambio de forma ideal con la narración (así el escudo de Eneas, *Aen.* 8, 626-728): como ocurría en el epilio helenístico, analogía o contraste entre acción y obra de arte descrita son puntos de mira para una representación «trascendente».

Del mismo modo, los episodios y los añadidos (p. ej. *Aen.* 2: la caída de Troya para dar relieve a la ascensión de Roma) están íntimamente tejidos en su contexto, ya se trate de una relación causal (p. ej. un *aition*, a menudo en Ovidio) o final (*exemplum*, p. ej. el episodio de Régulo, Sil. 6, 101-551), de forma análoga a la correspondencia temática de las pinturas parietales de los ambientes pompeyanos.[2]

Las comparaciones sirven todavía para dar mayor intensidad a la representación, pero asumen cada vez más la función de conferir dignidad a la acción: en lugar de lo cotidiano, comprensible para todos, aparece a menudo la elevada pero con frecuencia oscura mitología, de modo que en vez del originario «acercamiento» se obtiene un distanciamiento. A menudo los elementos del ornato, poniéndose al servicio del reforzamiento de las líneas de unión conceptuales y estructurales, se distancian del motivo ocasional y asumen funciones de articulación e ilustración: el carácter demostrativo de estos instrumentos artísticos da a la representación la transparencia en la que el concepto concreto es aludido no subrayando su presencia inmanente, sino con alusividad trascendente.

Exteriormente, poco se cambia en Roma en la tradicional «objetividad» del épico, si se prescinde de Lucano, a pesar de que las exclamaciones e invocaciones a las Musas desempeñan un papel en alguna medida mayor que entre los griegos.

---

1. Una historia de las descripciones de obras de arte en las literaturas antiguas la ofrece P. FRIEDLÄNDER 1912; cf. también V. PÖSCHL, Die Dichtkunst Virgils, Wien 1950, Berlin 1977[3].

2. SCHEFOLD, Kunst 36; SCHEFOLD, Malerei *passim*.

Interiormente, sin embargo, el cambio de la representación objetiva a otra que refleja los movimientos psicológicos, de la gestualidad a la formulación abstracta, de la relación temporal a la causal es decisivo. Para la expresión de los procesos psíquicos se recurre a tonos al principio más bien controlados (Naev. *fr.* 4 M. = 5 BÜ.; Enn. *ann.* 110 V.[2] = 105 SK.), más tarde cada vez más animados. Ya en el caso de Virgilio las experiencias de los poetas de amor no han pasado sin dejar huella. Su palabra muestra que posee un soplo original desde las *Églogas*; un tono más personal resuena también en el poema épico: el poeta interviene con elecciones y valoraciones personales, agrupa de acuerdo con conexiones interiores y designa expresamente las fuerzas vitales que operan en la acción por medio de abstracciones psicológicas. El sujeto toma posesión del objeto y dispone de él, lo colma de sentimiento y de significación y lo renueva completamente desde el interior. Por consiguiente ya no es centro el «sol» homérico, sino el ánimo del poeta,[1] que en su papel de intérprete coloca la trascendencia en el lugar de la inmanencia. Lejos de dejar los objetos en su ser, la voluntad transforma lo real; el mundo no es reflejado contemplativamente, sino subyugado activamente. En época postvirgiliana la tendencia psicologizante lleva cada vez más al patetismo y a la retorización del *epos*. En Lucano parece que el fin principal del poeta es no el relato sino la excitación pasional del lector.

Lengua y estilo

Ya Livio Andrónico se expresa en la épica de manera más solemne que en los otros géneros literarios, incluida la tragedia. En ello va más allá de su original: parafrasea nombres propios y se complace en audaces incisos y arcaísmos. El privilegio del ornamento arcaizante sigue reconociéndosele al *epos* incluso más tarde: Virgilio puede usar formas como *olli* y *aulai*, Horacio no. El lenguaje de Nevio posee el control, la dignidad y la concisión de las inscripciones triunfales romanas (*fr.* 39 M. = 37 BÜ.). Los elementos míticos son representados grandiosamente (*fr.* 19; 30 M. = 8; 24 BÜ.). En el saturnio, al lado del ritmo, es un medio estilístico importante la aliteración. A Cicerón (*Brut.* 75) el arte de Nevio le recuerda a Mirón. A continuación Virgilio recuperará, a un nuevo nivel, esta arquitectónica y majestuosa manera expresiva.

La lengua y el metro del *epos* romano reciben un sello decisivo de Enio, que introduce el hexámetro y lo fija para siempre en su forma latina (predominio de la pentemímera). Riqueza expresiva (arcaísmos y neologismos) y una paleta de colores variada y un poco indiscriminada, ímpetu retórico y ornamento rebuscado caracterizan la lengua en este gran pionero, que, con todo su notable vigor expre-

1. E. ZINN 1963, 312-322, espec. 319 y 321.

sivo, es deudor en ciertos aspectos no sólo de Homero y del helenismo, sino también ya de sus predecesores latinos. A continuación Lucrecio y Ovidio ejercerán el influjo mayor desde el punto de vista de la creatividad lingüística, Cicerón y Virgilio desde el de la norma estilística.

La lengua de Virgilio, que se mantiene libre de toda unilateralidad, será determinante para la épica romana. Ovidio y Lucano desarrollan ulteriormente su metro en el sentido de la elegancia y de la tersura. No es desdeñable la importancia del influjo ejercido por la retórica en la lengua del *epos* desde Enio, a través de Cornelio Severo (Sen. *suas.* 6, 26), Ovidio (Sen. *contr.* 2, 2, 8) y Lucano –sólo por mencionar a éstos– hasta la antigüedad tardía. Para explicar sus motivos, se puede recordar que la épica romana, especialmente al comienzo y al final de su desarrollo, se encontró próxima al panegírico, y también que el creador de la lengua literaria latina clásica fue un orador.

Universo conceptual I: Reflexión literaria

Los épicos romanos son *poetae docti* desde el comienzo; por otra parte es decisiva la acentuación de la conciencia artística, como se pone de manifiesto en el *epilion* romano de estilo helenístico (Catulo, Helvio Cina, cf. también los epilios de la *Appendix Vergiliana*): aquí la unidad orgánica de la obra de arte salta a la vista (cf. más tarde el *Ars poetica* y la *epístola a Augusto* de Horacio) y es conquistada a través de un trabajo duro y minucioso. La forma convincente que da Lucrecio a una obra amplia perfecta en sí es un presupuesto importante también para la génesis de la *Eneida*. Los sucesores de Enio pueden cada vez menos sustraerse a las más severas exigencias formales de los neotéricos.[1]

El inhomérico orgullo poético de un Enio se explica también por el hecho de que ha conquistado para la literatura –y para él mismo– una posición significativa en relación con la situación romana. El paso de Enio a Virgilio es impensable sin el influjo de Lucrecio, de Cicerón y de los neotéricos. Es cierto que Lucrecio anuncia su doctrina filosófica reivindicando simplemente el papel de «médico», pero lo hace con solemnidad empedoclea. Cicerón, en su poema sobre su propio consulado, hace de sí mismo objeto de representación épico-panegirística. En ambos casos es romano el fuerte empeño personal. Virgilio, que en las *Églogas* se hace portavoz de las profecías sibilinas, en las *Geórgicas* sustituye la tradicional

1. Hostio (*Bellum Histricum*, después del 129 a.C.), Aulo Furio de Ancio (cf. Cic. *Brut.* 132), Marco Furio Bibáculo (*Guerra gálica* de César), Publio Terencio Varrón Atacino (*Bellum Sequanicum*); este último cultiva también la épica mitológica (*Argonautae* según Apolonio Rodio), como los autores de una *Ilíada* Gneo Macio (primer neoterismo) y Ninio Craso.

«soberbia» de los poetas latinos por la humildad del sacerdote de las Musas; la *Eneida* «profética» en su actitud de fondo, recurre a la Musa sobre todo cuando es necesario potenciar la conciencia y la memoria humana. Remontando no a la *Eneida* sino a las *Geórgicas*, muchos épicos más tarde se sienten inspirados por sus respectivos soberanos, Estacio y Silio rinden homenaje, además, a grandes poetas del pasado, sus verdaderos maestros; el épico bíblico Juvenco dirigirá su invocación al Espíritu Santo.

Universo conceptual II

Imagen mítica y filosófica del mundo. El cielo, la tierra y el reino de las sombras están habitados por dioses. Este antiquísimo modelo del cosmos «a tres planos» (*theologia fabulosa*, Varrón en Aug. *civ.* 6, 5), el único concebible para Homero, se relativiza desde el principio para los romanos: con la poesía de los griegos, en efecto, toman también su filosofía con su totalmente diferente imagen científica (geocéntrica) del mundo (*theologia naturalis*), así como las interpretaciones alegóricas del mito, a través de las cuales los filósofos tratan de compaginar las dos «teologías». El empleo de elementos míticos en el *epos* se coloca por tanto en Roma bajo presupuestos distintos a los que tiene en la Grecia arcaica. El poeta épico romano cuenta con la ventaja de la exégesis desmitologizadora de la épica homérica realizada por los filósofos: si quiere componer un poema épico, debe invertir el proceso y «volver a traducir» en términos míticos su propia experiencia del mundo y su visión de la historia. Sólo Virgilio, el más grande poeta de Roma y uno de los más grandes de la humanidad, consiguió vencer artísticamente esta prueba, casi insuperable en épocas lejanas al mito y en ambientes prosaicos.

La coexistencia de las diversas imágenes del universo (*theologia fabulosa, naturalis, civilis*: Varrón *loc. cit.*) lleva a soluciones diferentes en cada poeta épico: con la tolerancia del paganismo y un infalible olfato para lo que es más adecuado en cada ocasión, Ovidio en las *Metamorfosis* cambia la visión del mundo de acuerdo con el contexto: *theologia naturalis* en los libros 1 y 15, *civilis* en el libro 15, *fabulosa* en el resto de la obra.[1] Lucano renuncia al llamado «aparato divino» –¡audacia antiestilística! (cf. Petron. 118-124)– y basa su poema en la doctrina estoica. El significativo papel de la didáctica filosófica también en la poesía narrativa es señal del carácter universalista de la épica romana y de su situación espiritual postfilosófica.

Mito y concepción romana de la divinidad. La concepción romana de la divinidad es originariamente abstracta, así como el concepto de estado (*res publica*) y

1. Échese una mirada de soslayo a la épica didáctica: Lucrecio combate apasionadamente la imagen mítica del mundo y la sustituye por la epicúrea. Manilio intenta una síntesis estoica en la astrología.

de la moral que lo sustenta (virtudes romanas): se contraponen una actitud de fondo privada de imágenes y un universo de imágenes tomado del exterior (de Grecia). Se recurre a la ética cínico-estoica (Lucano, Silio) y a los instrumentos elaborados en el ámbito de la retórica para la representación de conceptos abstractos (personificación, alegoría, prosopopeya), para introducir bajo forma de imagen la sabiduría romana y las invisibles fuerzas vitales éticas en el mundo rico en figuras del mito. En la asunción reflexiva y en muchos aspectos problemática de la imagen mítica del mundo en la épica romana es necesario superar las resistencias mencionadas; Virgilio les da una respuesta con la creación de un mito romano.

Mito e historia. Para Homero el mito es historia; en Roma en cambio una antinomia de nuevo tipo entre historia y mito nace inevitablemente de la orientación histórica en sentido más restringido de la poesía épica. Una sencilla representación de la realidad y una solemne estilización de lo mítico coexisten en Nevio una al lado de otra. Mientras que el elemento histórico es visto con austero y sobrio realismo, los valores más elevados de la vida pueden ser expresados en imágenes sólo a la manera «griega» –mitológicamente. La valoración artística de este contraste comienza ya en Nevio: el mito se convierte en un fondo dorado y sirve para elevar el presente. Virgilio supera la antinomia abriendo la acción mítica a la historia por medio de *excursus* proféticos; Lucano evita esta dificultad renunciando al mito.

La poesía histórica realmente no es creación romana, pero la épica latina se orienta desde sus comienzos hacia el elemento histórico, ya sea porque a los romanos les falta en su origen una mitología a nivel anterior a la historia, o porque la conciencia romana de su misión tiene como fundamento su cumplimiento histórico. La *Odusia* de Livio Andrónico ofrece un trozo de prehistoria itálica. En Nevio y Enio la multiplicidad de la historia no está paradigmáticamente representada y «superada» en un único acontecimiento elegido antes (*Ilíada*), sino realmente presente en toda su variedad. La unidad no reside en el personaje y en la acción, ni en una estructura orgánica plástico-arquitectónica, sino exclusivamente en el fondo conceptual: en la *res publica* y en el abstracto sistema de valores de las virtudes romanas. Hace falta un Virgilio para cambiar esta relación y hacer visible en el plano mítico en un único personaje y en una acción unitaria el fondo ideal del *epos* eniano, los valores del orden estatal romano. Aquí el mito –una esfera ideal extraña en origen al romano– es renovado desde su interior y elevado a eficacia simbólica por medio de una elaboración que le confiere validez alegórica (lo que a su vez presupone la interpretación alegórica). La multiplicidad de la historia en la *Eneida* no aparece ya inmediatamente, sino que se refleja en las acciones de Eneas (1, 254-296; 4, 615-629; 6, 752-892; 8, 626-731), y precisamente como futuro: en la visión de Virgilio los «arquetipos» primitivos se revelan en toda su riqueza de consecuencias para el porvenir. Silio Itálico invierte este proceso

virgiliano de concentración: los *Punica* describen nuevamente la variedad de la historia, pero la vuelven transparente precisamente sobre la base de la *Eneida*, que de forma constante contempla como norma y «arquetipo» y garantiza así la unidad espiritual en la multiplicidad. Lucano contrapone al mito virgiliano del nacimiento un misterio de la muerte .

La asociación originaria del elemento histórico con el panegirístico en la épica romana llevará nuevamente, en la antigüedad tardía, a la producción de obras de arte acabadas (Claudiano). Sigue siendo fundamental la concepción augústea del retorno de la edad de oro. La actitud religiosa de espera mesiánica, la percepción teleológica del desarrollo temporal, que confiere un significado especial al momento histórico, sobrevive en la antigüedad tardía como herencia virgiliana en forma pagana y cristiana (Prudencio). Virgilio, con su concepción de la historia, es un interlocutor importante para Agustín, el creador de una filosofía cristiana de la historia.

Imagen del hombre. Como la filosofía romana, también el *epos* latino se interesa primariamente no por el macrocosmos físico, sino por el estado como cosmos intermedio y por el alma humana como microcosmos.

En el origen de la épica romana el destino de la comunidad es el único que se considera digno de ser representado (cf. Naev. *fr.* 42 s. M. = 50 s. BÜ.). Mientras que en Homero las empresas heroicas del individuo le honran a él y a su estirpe, en Roma el éxito del individuo es referido paradigmáticamente a todo el pueblo romano (Cic. *Arch.* 22). *Iustitia* y *religio* son las bases del estado, los auspicios son objeto de atención (Enn. 77-96 V.^{2} = 72-91 SK.). El concepto de destino, que exteriormente remonta a Homero, se transforma en Virgilio en la misión nacional. En su referencia positiva[1] al destino la *Eneida* se presenta como una anti-Ilíada: los *fata* son acogidos con esperanza y confianza. En Lucano así como en Estacio, por el contrario, el destino tiene por objetivo ya no paz y construcción, sino en primer lugar guerra y ruina.

A medida que palidece la misión del estado crece la importancia del destino individual (Ovidio, Estacio). Esta valoración de la esfera del *otium* tiene sus raíces más antiguas en la *humanitas* del periodo escipiónico: ya Enio se hace portavoz de este nuevo mundo –el propio–, cuando representa la amistad entre el general y su confidente, el literato (234-251 V.^{2} = 268-285 SK.). A continuación, Virgilio, de la generalizante representación de Apolonio de la experiencia amorosa en el *epos* (Medea), crea un grandioso destino personal (Dido). Lo privado, lo puramente humano –refrenado en la *Eneida* por la conciencia de los destinos nacionales– es representado en el *epos* por Ovidio (cf. Céfalo y Procris, Ceyx y Alcíón) como fin en sí mismo, como

1. Virgilio por lo demás mira demasiado en profundidad para contentarse con una representación limitada al blanco y al negro.

destino individual (cf. también la épica de Estacio). El relajamiento del vínculo metafísico y social aguza la mirada para distinguir el elemento demoníaco en el hombre, su placer en el mal (Ovidio, Lucano) y su personal inculpación (Ovidio). Estas perspectivas preservan la representación épica del destino puramente humano de caer en el desafecto novelístico; se descubre un nuevo vehículo de serias afirmaciones sobre el hombre. Desde esta forma interiorizada del *epos*[1] ninguna vía conduce más allá. Sólo con la acentuación de la relación con el estado y con la naturaleza en la antigüedad tardía (Claudiano) puede nacer de nuevo una poesía épica significativa.

P.J. AICHER, Homer and Roman Republican Poetry, tesis Chapel Hill 1986. * C.R. BEYE, Ancient Epic Poetry. Homer, Apollonius, Virgil, Ithaca, London 1993. * M. BILLERBECK, Stoizismus in der römischen Epik neronischer und flavischer Zeit, ANRW 2, 32, 5, 1986, 3116-3151. * C.M. BOWRA, From Virgil to Milton, London 1945, reimp. 1963. * J. BOYLE, ed., Roman Epic, London 1993. * W.W. BRIGGS, Jr., Virgil and the Hellenistic Epic, ANRW 2, 31, 2, 1981, 948-984. * E. BURCK, Das Menschenbild im römischen Epos (1958), en: Wege zu Vergil, ed. H. OPPERMANN, Darmstadt 1963, 233-269. * E. BURCK, ed., Das römische Epos, Darmstadt 1979. * C. BURROW, Epic Romance. Homer to Milton, Oxford 1993. * F. CAIRNS, M. HEATH, ed., Roman Poetry and Prose, Greek Rhetoric and Poetry, Leeds 1993. * W.V. CLAUSEN, Virgil's *Aeneid* and the Tradition of Hellenistic Poetry, Berkeley 1987. * C. CONRAD, Traditional Patterns of Word-Order in Latin Epic from Ennius to Virgil, HSPh 69, 1965, 195-258. * P. DUBOIS, History, Rhetorical Description and the Epic. From Homer to Spenser, Cambridge 1982. * G.E. DUCKWORTH, Foreshadowing and Suspense in the Epics of Homer, Apollonius, and Virgil, tesis Princeton 1933. * D.C. FEENEY, The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition, Oxford 1991. * P. FRIEDLÄNDER, Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius, Leipzig 1912 (fundamental para descripciones poéticas de obras de arte). * K. GALINSKY, ed., The Interpretation of Roman Poetry. Empiricism of Hermeneutics?, Frankfurt 1992. * J. GASSNER, Kataloge im römischen Epos. Vergil-Ovid-Lucan, tesis München 1972. * R. GORDESIANI, Kriterien der Schriftlichkeit und Mündlichkeit im homerischen Epos, Frankfurt 1986. * P. HARDIE, The Epic Successors of Virgil, Cambridge 1992. * R. HÄUSSLER, Das historische Epos der Griechen und Römer bis Vergil, Heidelberg 1976. * R. HÄUSSLER, Das historische Epos von Lucan bis Silius, Heidelberg 1978. * R. HÄUSSLER, Strukturfragen historischer Epik in der Antike, A&A 24, 1978, 125-145. * HEINZE, V.c.T. * G. HUBER, Lebensschilderung und Kleinmalerei im hellellistischen Epos. Darstellung des menschlichen Lebens und der Affekte, tesis Basel 1926. * G. L. HUXLEY, Greek Epic Poetry, Cambridge, Mass. 1969. * W. KIRSCH, Strukturwandel im lateinischen Epos des 4.-6.Jh., Philologus 123, 1979, 38-53. * W. KIRSCH, Probleme der Gattungs-

1. Un ejemplo relativamente tardío es la *Alcestis Barcinonensis*, recientemente descubierta, que aviva con medios retórico-poéticos una materia de carácter «humano general».

entwicklung am Beispiel des Epos, Philologus 126, 1982, 265-288. * F. KLINGNER, Catulls Peleus-Epos (1956), reed. en: F.K., Studien zur griechischen und römischen Literatur, Zürich 1964, 156-224. * E. Chr. KOPFF, Vergil and the Cyclic Epics, ANRW 2, 31, 2, 1981, 919-947. * W. KROLL, Das historische Epos, Sokrates 70, 1916, 1-14. * G. LIEBERG, Poeta creator. Studien zu einer Figur der antiken Dichtung, Amsterdam 1982. * G. LIEBERG, Zu Idee und Figur des dichterischen Schöpfertums, Bochum 1985. * F. MEHMEL 1935, v. Valerius Flaccus. * F. MEHMEL 1940, v. Vergil. * J.K. NEWMAN, The Classical Epic Tradition, Madison 1986. * V. PÖSCHL, v. Vergil. * C. REITZ, Zur Gleichnistechnik des Apollonios von Rhodas, Tesis de oposición a cátedra, Mannheim 1995. * SCHEFOLD, Kunst. * W. SCHETTER, Das römische Epos, Wiesbaden 1978. * W. SCHUBERT, Jupiter in den Epen der Flavierzeit, Frankfurt 1984. * STAIGER, Grundbegriffe. * W. SUERBAUM, Zum Umfang der Bücher in der archaischen lateinischen Dichtung: Naevius, Ennius, Lukrez und Livius Andronicus auf Papyrus-Rollen, ZPE 92, 1992, 153-173. * K. THRAEDE, Der Hexameter in Rom, Verstheorie und Statistik, München 1978. * P. TOOHEY, Reading Epic, London 1992. * M. WIGODSKY, Vergil and Early Latin Poetry, Wiesbaden 1972. * K. ZIEGLER, Das hellenistische Epos. Ein vergessenes Kapitel griechischer Dichtung, Leipzig 1934; 1966². * E. ZINN, Die Dichter des alten Rom und die Anfänge des Weltgedichts (1956), reed. en: H. OPPERMANN, ed., Römertum, Darmstadt 1962, 155-187. * E. ZINN, epílogo sobre: Vergil, Aeneis, al. por R.A. SCHRÖDER, Frankfurt y Hamburg 1963, 312-322.

DRAMA ROMANO

Generalidades

La palabra drama –del griego δράω, «actúo»– designa la tragedia, la comedia y el drama satírico en relación con su representación; es el término usado en los documentos griegos sobre los espectáculos dramáticos. De las formas del drama griego es el drama satírico la que tiene en Roma menor importancia.

La fiesta principal en la que se representan dramas en Atenas son las Grandes Dionisias o Dionisias Urbanas (en marzo/abril); en los orígenes el poeta es también actor y director. Autor, coreutas y actores son ciudadanos respetables. Con la introducción del segundo actor (por obra de Esquilo) o del tercero (por obra de Sófocles) comienza la profesionalización.[1] En Atenas se representa en un

1. En la comedia no parece que el número de los actores estuviese limitado a tres. Los dramas romanos conservados pueden representarse con un número de actores que va de tres a cinco (incluidos los cambios de papel); cf. J.A. BARSBY 1982.

día una tetralogía: tres tragedias y un drama satírico. Las representaciones festivas tienen un carácter agonístico; un jurado asigna premios a los autores y bien pronto también a los actores.

En época helenística se organizan compañías ambulantes (οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται), que tratan con las ciudades por medio de sus directores y se trasladan de una fiesta a otra. De este modo se pierde la relación con una polis determinada, paralelamente a la disminución de la importancia del coro. Sin embargo los profesionales del teatro conservan su alta consideración social.

El drama ático clásico se caracteriza por su profundo enraizamiento en la comunidad y en el culto. Según Aristóteles tanto la tragedia como la comedia se desarrollaron desde los comienzos con carácter de improvisación (poet. 4, 1449 a). Se veían relaciones de origen entre drama satírico y tragedia («canto del macho cabrío»), pero también entre tragedia y ditirambo, una forma de la lírica coral dionisíaca.

Tragedia

En la *Poética* (6. 1449 b 24-28) Aristóteles († 322 a.C.) define la tragedia como «representación imitativa (μίμησις) de una acción seria y cerrada en sí misma (completa), provista de cierta amplitud, en lenguaje artístico, cuyos diferentes tipos (se alude al verso recitativo y al verso lírico) se emplean separadamente en partes distintas, representada por personajes que actúan, no expuesta narrativamente, que mediante compasión y temor (aflicción y espanto, ἔλεος καὶ φόβος) provoca la purificación (alivio) de tales estados de ánimo». La κάθαρσις se entiende en sentido médico, como alivio unido con placer.

Una «acción seria» para los griegos se desarrolla normalmente en el mundo mítico-heroico.[1] De aquí la definición de Teofrasto en Diomedes 3, 8, 1 (FCG 57): *Tragoedia est heroicae fortunae in adversis comprehensio.*[2] Aristóteles asigna a la acción primacía sobre el tratamiento de los caracteres. La «falta» (ἁμαρτία, ἁμάρτημα) cometida por el héroe trágico se distingue tanto de la desventura (ἀτύχημα) como del delito (ἀδίκημα; Aristot. *rhet.* 1, 13. 1374 b 7).

La teoría helenística esquematiza la repartición en cinco actos; presta gran atención al trazado de los caracteres y al estilo. También lo patético y lo espantoso probablemente no fueron introducidos en el género solamente por Séneca, sino que tendrían su origen en el periodo alejandrino; si no fuese así, carecerían de sentido las advertencias de Horacio de que no se derrame sangre en la escena.

1. Hay, sin embargo, obras históricas, como los *Persas* de Esquilo. Rarísimas son las tragedias con asunto libremente inventado (el *Anthos* o *Antheus* de Agatón).

2. Teofrasto *ibid.*: τραγῳδία ἐστὶν ἡρωικῆς τύχης περίστασις; cf. *Etym. M.* 764, 1 (FCG 16); *Schol. Dion. Thr.* p. 306 HIL.

La doctrina de la utilidad moral de la tragedia –que habría tenido la intención de alejar a los ciudadanos de sus faltas y guiarlos hacia una vida lo más acorde posible con la filosofía (*Schol. Dion. Thr. 17, 16-33* HIL. = FCG 11 s.)– nos es transmitida por una edad en la que los textos antiguos deben ser defendidos en un ambiente cristiano; pero el concepto remonta probablemente al helenismo. En aquella época diferentes escuelas filosóficas se ocupan de poética: peripatéticos, estoicos, epicúreos. Horacio (*ars* 333) yuxtapone *prodesse y delectare* con un *aut;* conoce por lo tanto dos posiciones distintas –una rigorista y una hedonista– y trata de unificarlas: *omne tulit punctum qui miscuit utile dulci* (*ars* 343). Es de tono estoico la exigencia de que el *poeta doctus* deba poseer cultura filosófica, conocer los deberes hacia el prójimo, la patria y la humanidad, pero también los papeles de las posiciones sociales y de las diversas edades (Hor. *ars* 309-318). El diseño de los caracteres pasa, pues, a primer plano. Horacio acepta también la idea aristotélica de la psicagogía casi retórica (*ars* 99-105), que hace pasar al oyente por afectos diversos.[1] Epicuro, en fin, ve en la poesía[2] un «baluarte de las pasiones humanas»;[3] Filodemo la concibe en términos puramente hedonísticos.

Comedia

La *comedia* deriva su nombre del cortejo desenfrenado (κῶμος) en honor de Dioniso, a partir del cual se desarrolla en Atenas el espectáculo teatral, basándose en intercambios cantados, más o menos obscenos y políticamente agresivos, entre cantores solistas y coro (cf. Arist. *poet.* 1449 a 9-14).

Por comedia se entiende una composición poética dramática con desenlace feliz, que la mayoría de las veces se desarrolla en un ambiente burgués.[4] Mientras que los héroes trágicos se elevan sobre la gente normal, la comedia pone en escena acciones de personajes que son en alguna medida inferiores a la media (Arist. *poet.* 1448 a 16-18; 1449 a 32 s.). La temática amorosa es importante.[5] Por lo que hace a la estructura de la acción, la comedia menandrea –fundamental para los romanos– transfiere a otro género la teoría aristotélica de la tragedia. La acción se

1. Una definición preplatónica, puramente retórica de la esencia de la tragedia, se encuentra ya en Plat. *Phdr.* 268 c-d.

2. El concepto de poesía se define en la Antigüedad a partir del drama, en la Edad Moderna a partir de la lírica.

3. Επιτείχισμα ἀνθρωπίνων παθῶν (en Sext. Emp. *math.* 1, 298).

4. *Comoedia est privatae civilisque fortunae sine periculo vitae comprehensio* (Diom. *gramm.* 1, 488, 3 s.); *in comoedia mediocres fortunae hominum, parvi impetus pericula laetique sunt exitus actionum* (Evanth. *de com.* 4, 2 CUP.).

5. Lact. *epit.* 58, 5 *de stupris et amoribus*; Serv. *Aen.* 4, 1 *sane totus* (sc. liber IV) *in consiliis et subtilitatibus est; nam paene comicus stilus est: nec mirum, ubi de amore tractatur.*

cumple en sí misma y orgánicamente repartida –es decir, tiene «principio, medio, fin»–, consiste en acontecimientos necesarios o verosímiles y se origina al menos en parte a partir de las peculiaridades psicológico-espirituales de los personajes. La representación es, sin embargo, serena; el lenguaje se aproxima al tono de la conversación, es *mediocris et dulcis* (*Gloss. Plac.* 5, 56, 11), sin ser vulgar; su característica es la *elegantia* (Quint. *inst.* 1, 8, 8); a la comicidad puede contribuir una discrepancia consciente entre objeto y nivel lingüístico (Arist. *rhet.* 1408 a 14).

A diferencia de la Comedia Antigua, la Comedia Nueva sustituye la burda obscenidad por alusiones, tiene por tanto cuidado del decoro (Arist. *eth. Nic.* 1128 a 22-25). La comedia (nueva) se considera un espejo de la vida (v. más adelante); pero una consideración de la técnica poética nos mostrará cuán lejos se encuentra del naturalismo.

Precedentes griegos

Tragedia

De los tres grandes tragediógrafos griegos –Esquilo (†456/5 a.C.), Sófocles († 406/5 a.C.) y Eurípides († 405 a.C.)– es el tercero quien tiene mayor importancia en Roma de acuerdo con el gusto helenístico, que considera a Eurípides el «trágico» por excelencia (Arist. *poet.* 1453 a 29 s.).

Se une a ello un considerable influjo de la tragedia helenística, que determina también la representación, recepción y reelaboración de los clásicos. Poetas trágicos –conocemos más de sesenta nombres– trabajan en varios lugares, por ejemplo en el palacio de Ptolomeo Filadelfo (285-246 a.C.). Por desgracia sólo conservamos la *Alejandra* de Licofrón (probablemente de comienzos del s. II a.C.), que consiste en un largo discurso profético de Casandra, y partes del drama de Ezequiel sobre Moisés *Exagoge* (probablemente del s. II a.C.), un drama «histórico» con dos cambios de escena (en Euseb. *praep. ev.* 9, 28; 29 p. 437-446). De lo demás tan sólo tenemos fragmentos, llegados a nosotros en papiros,[1] en Estobeo o en adaptación latina. Los argumentos de la tragedia helenística son en una tercera parte nuevos con relación al drama ático; derivan ya sea de mitos rebuscados, ya de la historia antigua o reciente –de donde pudo tomar sus orígenes la *praetexta* romana, al igual que Enio está en la línea de la épica alejandrina. De la pérdida de la tragedia helenística es responsable no la falta de calidad, sino el gusto aticista de la edad imperial.

1. En *Pap. Oxy.* 23, 1956, n.º 2382: B. SNELL, Gyges und Kroisos als Tragödien-Figuren, ZPE 12, 1973, 197-205.

Comedia

Para los poetas *cómicos* latinos no tiene interés la Comedia Antigua, cuyo principal cultivador es Aristófanes (representado en 427-388 a.C.). Después de la fase intermedia de la Comedia Media,[1] nace la Comedia Nueva, fundamental para Plauto y Terencio. En contraste con la Comedia Antigua, la Nueva renuncia al elemento fantástico de tipo fabuloso y a la difamación de los políticos vivos, se desarrolla en el ambiente burgués de la *polis* y posee una acción ficticia, cerrada en sí misma y claramente estructurada, orientada de acuerdo con la disposición de la tragedia euripidea tardía. Paralelamente, la importancia del coro disminuye; la intriga[2] y la agnición juegan un papel importante.

Los poetas principales de la Comedia Nueva son Menandro († 293/2 a.C.), Filemón († alrededor del 264/3 a.C., centenario) y Dífilo (s. IV-III a.C.). El maestro incuestionable del género, Menandro, es el modelo de bastantes comedias de Plauto[3] y Terencio;[4] este último se siente especialmente atraído por su fina descripción de los caracteres. Dífilo, creador del romántico *Rudens* y de la farsesca *Casina*, proporciona también una animada escena a los *Adelphoe* de Terencio. A Filemón, que cautiva por la comicidad de las situaciones, las sentencias morales y el adecuado tratamiento de los argumentos, remontan el *Mercator*, el *Trinummus* y con bastante probabilidad también la *Mostellaria*. El sensible y refinado Apolodoro es el modelo del *Phormio* y de la *Hecyra* terencianos. Demófilo, cuyas aspiraciones a la popularidad están testimoniadas incluso por su nombre, es el autor de la *Asinaria*.

Desarrollos romanos

Los comienzos del teatro romano están sumidos en la oscuridad. Según Tito Livio[5] en el año 364 a.C. bailarines etruscos habrían representado por primera vez en Roma danzas mímicas con acompañamiento de flauta: su finalidad era aplacar a los dioses, con motivo de una grave peste. Los romanos entran en contacto con el teatro griego en la Italia meridional; centro teatral se considera sobre todo a Tarento. El encuentro no tiene carácter principalmente literario; se recibe el drama como otros elementos de la civilización griega, y se experimenta en un contexto

1. Huellas de la Comedia Media se revelan en el *Persa* de Plauto, y también en *Poenulus*, en *Amphitruo* y en *Menaechmi*.

2. A. DIETERLE 1980.

3. *Bacchides, Cistellaria, Stichus*, quizá también *Aulularia*.

4. *Andria, Eunuchus, Hautontimorumenos, Adelphoe*.

5. Para Varrón como fuente de Liv. 7, 2 y Val. Max. 2, 4, 4: P.L. SCHMIDT en: G. VOGT-SPIRA, ed., Studien zur vorliterarischen Periode im frühen Rom, Tübingen 1989, 77-133, espec. 77-83.

festivo y religioso. Por ello, a partir de Livio Andrónico, se adoptan también las costumbres teatrales helenísticas;[1] este hecho tiene profundas consecuencias sobre la forma romana de los géneros teatrales.

En Roma el marco ritual de las representaciones teatrales lo constituyen los triunfos, consagraciones de templos, celebraciones fúnebres y sobre todo festividades públicas: los *Ludi Megalenses* en honor de la *Mater Magna*, en abril; los *Ludi Apollinares* en julio; los *Ludi Romani* en septiembre; los *Ludi plebei* en honor de la tríada capitolina, Júpiter, Juno y Minerva, en noviembre. Las ocasiones para los espectáculos teatrales son, pues, numerosas. Sirve como teatro un palco provisional colocado sobre una armazón de madera. Desde los comienzos, en Roma, el teatro está en relación con el fausto de las celebraciones festivas, quizás con la exposición del botín de guerra; de acuerdo con el carácter de semejantes fiestas el drama tiene que entrar en competencia con groseras diversiones populares. Sólo en el año 68 a.C. se levanta un teatro estable de madera, y en el 55 uno de piedra, que construye Pompeyo. Los teatros están relacionados arquitectónicamente con los templos e incluyen también capillas (*sacella*) sobre el borde superior del espacio destinado a los espectadores (*cavea*). En consecuencia debe tomarse en consideración su relación con el culto.

Los juegos son competencia de los ediles, así como del *praetor urbanus* y de los *decemviri* o *quindecimviri sacris faciundis*. El magistrado compra la obra al autor y encarga su representación a una compañía teatral. Este hecho hace de entrada poco probables los ataques contra magistrados o contra familias poderosas, de las que suelen proceder los magistrados.

Los romanos toman la tragedia no en su forma clásica, sino en el marco de los hábitos teatrales helenísticos y de la Magna Grecia. Esto repercute en la forma de la tragedia romana. El teatro de la época tiende a la representación grandiosa, con abundancia de personajes y de recursos. Cicerón se queja de que con motivo de unas representaciones de tragedias se emplean seiscientos mulos o tres mil vasos costosos (*fam.* 7, 1, 2). Pero no se trata sólo de cautivar a los espectadores por los ojos. En la tragedia de época helenística la música tiene un papel más importante que en Eurípides. Recitados y *cantica* ocupan mayor extensión en los autores romanos.[2] La tragedia se acerca a la ópera.

El gusto helenístico favorece en la tragedia temas que provocan fuertes afectos (cf. Hor. *ars.* 95-107; *epist.* 2, 1, 210-213). En la selección de argumentos los ro-

1. Al lado de ellos hay que mencionar también influjos etruscos más antiguos e igualmente elementos del teatro popular itálico.

2. Ya que se han conservado enteras sólo comedias, he aquí las cifras comparativas para Plauto: éste tiene sólo el 45 % de versos hablados, Eurípides el 65 %.

manos prestan atención a la relación con Italia; de ahí la importancia de las leyendas troyanas. Igualmente en caso de identidad de argumentos con dramas clásicos a menudo es imposible excluir la existencia de una fuente helenística intermedia: Livio Andrónico y Nevio no son clasicistas.[1]

La existencia de títulos iguales en Livio Andrónico y Nevio muestra que el poeta más reciente tiene ya la intención de superar y remplazar obras de su predecesor. Nevio crea además la *praetexta*: de este modo da contenidos romanos también a la tragedia.[2]

Enio prefiere a Eurípides; la proporción de modelos griegos clásicos parece más alta en él que en los otros tragediógrafos latinos. En efecto, Eurípides, el «más moderno», el «más trágico» de la gran tríada, es el predilecto de la época helenística. Atilio, contemporáneo de Enio, reelabora –además de escribir comedias– la *Electra* de Sófocles.

Pacuvio, sobrino de Enio, tiende con más decisión hacia Sófocles, probablemente no por una inclinación clasicista, sino para distanciarse de Enio; recurre además a muchos modelos helenísticos.

Acio constituye la cumbre de la poesía trágica en edad republicana. En relación a sus múltiples fuentes mantiene una actitud de notable independencia. Su contemporáneo más joven Julio César Estrabón emplea en la *Tecmessa* y en el *Teuthras* modelos alejandrinos.

Tendencias clasicistas se observan verosímilmente en Quinto Cicerón, hermano del orador. Aficionados de rango aristocrático componen dramas, como Augusto, que escribe un *Aiax*. Tragedias romanas clásicas se consideran el *Thyestes* de Vario –representado en los juegos por la victoria del futuro Augusto (29 a.C.)– y la *Medea* de Ovidio.

En el periodo imperial los contenidos de las tragedias se vuelven republicanos. Con los dramas de Séneca tenemos por primera vez tragedias llegadas a nosotros de forma completa. Documentan la retorización y patetización de la tragedia, en algunas partes incluso el gusto por lo horrible y lo cruel. A través de Séneca Roma ha transmitido impulsos esenciales a la dramaturgia europea.

La *comedia* presupone una sociedad madura y abierta; en la Roma arcaica esto puede considerarse verdad tan sólo con reservas. El ambiente romano provocó cambios en la comedia. Antes de indagar sobre las raíces itálicas del teatro cómico hablaremos de la *palliata*, la comedia latina con vestimenta griega, a causa de su particular importancia. En sus comedias Nevio brilla por un vigor lingüístico que marca el camino a seguir por el gran Plauto. Con Plauto y Terencio la co-

1. K. ZIEGLER 1937, col. 1986, en contra LEO, LG 71.
2. Fragmentos en: L. PEDROLI 1954; G. DE DURANTE 1966.

media es el primer género de la literatura latina que alcanza un nivel que le asegura un influjo durable sobre Europa. Los dos grandes poetas cómicos buscan, cada uno a su modo, un gusto intermedio entre la imitación servil y la arbitrariedad bárbara. Pasan por alto escenas no esenciales e incluyen episodios tomados de otras comedias, procedimiento que, con expresión no muy feliz, suele denominarse «contaminación». Al lado de los dos grandes merecen ser mencionados también Cecilio Estacio y Turpilio. Después de Terencio la *palliata* parece ahogada por la exigencia de una excesiva fidelidad a los originales.

Al lado de la *palliata* se encuentra la comedia en vestido romano, la *togata*.[1] Sus principales representantes son Titinio y Afranio; de Ata (contemporáneo del actor Roscio) se sabe muy poco. Titinio, contemporáneo de Plauto, lleva a la *togata* –después de los inicios de Nevio– a su florecimiento; su lengua tiene la fuerza de los albores. El más grande poeta de *togatae*, Lucio Afranio, escribe sus obras en la época de los Gracos. Muestra gran predilección por Terencio y Menandro, y muchos críticos lo ponen al nivel de este último, con gran estupor por parte de Horacio (cf. Hor. *epist.* 2, 1, 5, 7). Conocemos entre otras cosas un prólogo suyo que contiene una polémica literaria sobre el modelo terenciano (*com.* 25-30) y sabemos de prólogos pronunciados por dioses al modo de Menandro (*com.* 277; 298 s.; 403 s.). A diferencia de Terencio la *togata* muestra una predilección por los *cantica*. Afloran también los temas de la pederastia, también conocidos por la *atellana*. Falta el esclavo astuto; en Roma el más inteligente debe ser el patrón. Afranio es representado todavía en tiempos de Cicerón y de Nerón, y es comentado en el reinado de Adriano. No tuvo pervivencia duradera la *trabeata*, un intento de C. Mecenas Meliso, contemporáneo de Augusto, de dar vida a una comedia con la vestimenta de la clase ecuestre.

---

1. Primera edición de los poetas de la *togata*: R. y E. STEPHANUS, Fragmenta poetarum veterum Latinorum, Genevae 1564. Titinio y Ata: Titinio e Atta, Fabula togata. I Frammenti (TTiC), a cura di T. GUARDÌ, Milano 1985; CRF 1973[2], 133-159 (Titinio), 160-164 (Ata); 1898[3], 157-188 (Titinio), 188-193 (Atta); A. DAVIAULT, *Comoedia togata*. Fragments, Paris 1981 (probl.). *Bibl.*: A. PASQUAZI BAGNOLINI, Sulla *fabula togata*, en: C&S 13, 1974, n.º 52, 70-79; 14, 1975, n.º 56, 39-47; R. TABACCO, Il problema della *togata* nella critica moderna, BStudLat 5, 1975, 33-57. Bibliografía secundaria: BARDON, litt. lat. inc. I, 39-43; W. BEARE, The *fabula togata*, Hermathena 55, 1940, 35-55; W. BEARE, The Roman Stage, London, 1955[2], 118-126; 1964[3], 128-136; M. CACCIAGLIA, Ricerche sulla *fabula togata*, RCCM 14, 1972, 207-245; A. DAVIAULT, *Togata* et *Palliata*, BAGB 1979, 422-430; T. GUARDÌ, Note sulla lingua di Titinio, Pan 7, 1981, 145-165; H. JUHNKE, Die Togata, en: E. LEFÈVRE, ed., Das römische Drama, Darmstadt 1978, 302-304; E. VEREECKE, Titinius, Plaute et les origines de la *fabula togata*, AC 40, 1971, 156-185; A. POCIÑA PÉREZ, Naissance et originalité de la comédie *togata*, AC 44, 1975, 79-88. Afranius: CRF[2] 165-222; CRF[3] 193-265; F. MARX, RE 1, 708-710; el mimo en prosa *Pap. Hamb.* 167 no procede de Afranio: J. DINGEL, Bruchstück einer römischen Komödie auf einem Hamburger Papyrus (Afranius?), ZPE 10, 1973, 29-44; B. BADER, Ein Afraniuspapyrus?, ZPE 12, 1973, 270-276; J. DINGEL, Zum Komödienfragment *P. Hamb.* 167 (Afranius?), ZPE 14, 1974, 168.

En Roma la comedia en el sentido propio del término es artículo de importación griego, pero el teatro cómico en cuanto elemento de la vida romana tiene también raíces itálicas, sobre todo de Etruria y de la Magna Grecia. De Etruria procede la *pompa circensis*, el cortejo que introduce los juegos del circo, con el flautista y el *manducus*. De hecho, son etruscos muchos términos relativos al mundo del teatro latino, pero nada conocemos de los dramas etruscos. La recitación extemporánea de los *fescennini*, como se usaba en Italia, por ejemplo, en los *Compitalia*, probablemente no tiene nada que ver (a pesar de Liv. 7, 2) con los orígenes del teatro romano; un posible influjo sobre las virtuosistas escenas plautinas de insultos no puede sin embargo negarse.[1]

La *farsa fliácica*,[2] una forma de comedia rústica de la Italia meridional, nos es conocida de modo indirecto por medio de representaciones en vasos (s. IV a.C.). Sus temas son de asunto burlesco, con personajes divinos, parodias mitológicas y escenas de la vida cotidiana. El principal representante de la farsa fliácica o hilarotragedia, Rintón de Siracusa, desarrolla su labor en Tarento en la época de Ptolomeo I († 283/2 a.C.); es, por lo tanto, más reciente que las pinturas en vasos.

La *fabula Atellana*[3] (cuyo nombre deriva de *Atella*, ciudad cercana a Nápoles) llega pronto a Roma, quizá junto con el culto de Minerva, y es allí representada ritualmente en lengua osca en el marco de *ludi* no mejor conocidos, quizá en relación con celebraciones fúnebres; sobrevive hasta finales del siglo I a.C. En el siglo I d.C. renace de nuevo. Es representada no por actores, sino por ciudadanos con el rostro cubierto por máscaras. Son sus personajes típicos Maccus (el tonto), Pappus (el viejo), Bucco (el comilón), Dossennus (el jorobado, un «intelectual»). Las obras son breves y en su mayor parte improvisadas; su carácter es rústico y grosero. La *Atellana* muestra contactos con la farsa fliácica, sobre todo en su obscenidad[4] y en el empleo de máscaras; de ella le viene la particular importancia de la gesticulación. La *Atellana* no se considera «realista». Pronto ocupa el papel de representación final, como el drama satírico. En el periodo republicano muestra tendencias conservadoras; en la edad imperial se permite una crítica política abierta.

---

1. A propósito de Liv. 7, 2, véase ahora W. HOFMANN, Die Anfänge des Dramas in Rom, Altertum 26, 1980, 143-149.

2. Rintón: CGF 183-189; A. OLIVIERI, Frammenti della commedia greca e del mimo nella Sicilia e nella Magna Grecia, 2 vols., espec. 2², Napoli 1947, 7-24; M. GIGANTE, Rintone e il teatro in Magna Grecia, Napoli 1971; E. WÜST, Phlyakes, RE 20, 1, 1941, 292-306; A.D. TRENDALL, Phlyax Vases, London 1967³; M. GIGANTE, Teatro greco in Magna Grecia, AIIS 1, 1967, 35-87.

3. CRF² 223-276; CRF³ 267-335; P. FRASSINETTI, ed., Fabularum Atellanarum fragmenta, Augustae Taurinorum 1955; P. FRASSINETTI, Le Atellane. Atellanae fabulae, Roma 1967; LEO, LG 1, 370-372; R. RIEKS, Mimus und Atellanae, en: E. LEFÈVRE, ed., Das römische Drama, Darmstadt 1978, 348-377 (bibliogr.).

4. Comprendidos los temas pederásticos, presentes por lo demás también en la *togata*.

Literariamente la *Atellana* gana su propia autonomía hacia el 100 a.C.; asume la sucesión de la *palliata* y de la *togata* y se asocia a ellas incluso en la forma externa. Se consideraban típicas de la *Atellana* intrigas casi inextricables (Varrón, *Men.* 198 B.). Las estructuras de la acción recuerdan en parte a la *palliata* (p. ej. el desdoblamiento: *Duo Dossenni*). Mitos trágicos son tratados de manera cómica (*Agamemno suppositicius* de Pomponio, *Phoenissae* de Novio). Utiliza fundamentalmente el septenario yámbico; los *cantica* parece que faltan en época republicana, para ponerse más tarde de moda (Suet. *Nero* 39). Representantes principales de la *Atellana* literaria son Pomponio de Bolonia y Novio. También Sila cultivó quizá este género literario. La *Atellana* sucumbe pronto ante la competencia del mimo.

El *mimo*[1] (Arist. *poet.* 1447 b 10 s.) imita escenas de la vida diaria, tanto en los aspectos permitidos como en los prohibidos (Diom. *gramm.* 1, 491, 15 s.); la gama de motivos es más amplia que en la comedia; en ellos se incluye por ejemplo el adulterio consumado por la mujer. Las máscaras no suelen usarse normalmente, de forma que gana importancia la mímica facial. A diferencia del drama serio, los papeles femeninos son representados por actrices. El mimo dórico de Sofrón irradia desde Sicilia hacia Atenas y hacia la Italia central, y fecunda a géneros elevados de la literatura griega (Platón, Teócrito); los *mimiambos* de Herodas son destinados a la lectura de los expertos.

En Roma el mimo en forma subliteraria gusta y al menos desde 173 a.C. constituye una institución estable en los *Floralia*, y el pueblo tiene el derecho, como postre final, de contemplar sin velos las gracias de las actrices (Val. Max. 2, 10, 8). En el 115 a.C. toda la *ars ludicra* –y con ella también el mimo– es desterrada de Roma por medio de un edicto del censor (Cassiod. *chron.* 2, p. 131 s. M.). Grande es el florecimiento a que asistimos en el siglo I a.C.: los actores y las actrices de mimos son despreciados por Cicerón[2] de acuerdo con las concepciones romanas tradicionales, pero a partir de Sila y de Marco Antonio reciben los favores de los poderosos; también César y su heredero aprecian el género; Augusto considera toda su vida como un mimo (Sue. *Aug.* 99). Sólo el emperador Justiniano prohíbe el mimo (525 d.C.), no sin acogerlo en su palacio: de hecho se casa con la mima Teodora.

---

1. CRF² 279-305; CRF³ 339-385; Romani Mimi, ed. M. BONARIA, Romae 1965; H. REICH, Der Mimus, 2 vols., Berlin 1903 (probl.); A. MARZULLO, Il mimo latino nei motivi di attualità, Atti e Memorie Acc. Modena, 5ª s., 16, 1958, 1-44; D. ROMANO, Cicerone e Laberio, Palermo 1955; M. BIEBER, Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum, Berlin 1920; M. BIEBER, The History of the Greek and Roman Theater, Princeton 1961²; R.W. REYNOLDS, The Adultery Mime, CQ 40, 1946, 77-84; R.W. REYNOLDS, Verrius Flaccus and the Early Mime at Rome, Hermathena 61, 1943, 56-62; R. RIEKS (v. la penúltima nota); H. WIEMKEN, Der griechische Mimus. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters, Bremen 1972. *Herodas*: ed. I.C. CUNNINGHAM, Leipzig 1987 (bibliogr.).

2. D.F. SUTTON, Cicero on Minor Dramatic Forms, SO 59, 1984, 29-36.

En época de Cicerón el mimo sirve, en sustitución de la *Atellana*, como espectáculo final después de la representación de tragedias (*fam.* 9, 16, 7). El género adquiere forma literaria por obra del caballero romano D. Laberio (106-43 a.C.) y del favorito de César Publilio Siro. Laberio continúa a su modo, en el mimo, la tradición de la *palliata*, de la *togata* y de la *Atellana*. Utiliza el prólogo personal y el diálogo en senarios; la selección de las palabras es cuidada (Fronto 4, 3, 2), no libre sin embargo de vulgarismos (Gell. 19, 3, 3) y neologismos (Gell. 16, 7). En sus tajantes sentencias Laberio no excluye ni siquiera la política: *Porro, Quirites! libertatem perdimus* y *Necesse est multos timeat quem multi timent* (125 s.).

Publilio Siro llega a Roma como esclavo y después de adquirir la condición de liberto hace carrera como mimógrafo y archimimo. Obtiene la victoria sobre Laberio en los *Ludi Caesaris* de 46 a.C. (Gell. 17, 14; Macr. *Sat.* 2, 7, 1-11). Conocemos un gran número de sentencias sacadas de sus obras, citadas por ejemplo por los dos Sénecas y más tarde recogidas para servir como libro en la escuelas (Hier. *epist. ad Laetam* 107, 8); también en la Edad Moderna gozan de alta consideración a partir de Erasmo.

Técnica literaria

La *tragedia*, que con toda probabilidad se desarrolló a partir del ditirambo, se coloca en su origen bajo el signo del canto coral. La extensión de los recitados y de las partes habladas crece constantemente y la importancia del coro disminuye. El aumento de las partes habladas coincide con el avance del *logos*; la tragedia tiene por objeto procesos cognoscitivos.

En la tragedia ática prólogo, diálogo (*epeisodion*) y *canto coral* se suceden de este modo: *prólogo*, *párodos* (canto de entrada), *episodio*, *estásimo* (canto del coro a pie firme), *episodio*, *estásimo*, *episodio*, *estásimo*... *episodio*, *éxodo* (canto de salida). El número de los *epeisodia* en época clásica no está fijado de forma rigurosa.

En el desarrollo de la acción se distinguen enredo y resolución del nudo. El cambio de fortuna, la peripecia, se cumplen en la tragedia casi siempre de la buena suerte a la mala, pero tampoco se excluye lo contrario.

Elementos típicos son por ejemplo el prólogo en forma de monólogo, la exposición dialógica, la escena de juicio, el discurso engañoso, el reconocimiento, el relato del mensajero (que refiere hechos que acontecen fuera de la escena). Aparece la contraposición de amplios discursos, pero también un intercambio de golpe y respuesta cada una en un solo verso (esticomitía).

En época helenística se hace canónico el esquema que comprende cinco actos (prólogo y cuatro *epeisodia*). El dibujo de caracteres gana a veces primacía sobre el desarrollo de la acción. Aumenta la retorización, ya ampliamente desarrollada en Eurípides y Agatón. Estos últimos dan cabida en el drama a la música de su

tiempo, encaminada a estimular los afectos; a partir de entonces ganan en extensión los cantos en solo y los diálogos cantados en forma lírica; el *pathos* se acentúa.

Los profesionales del teatro reducen el papel del canto coral; después de la profesionalización del teatro dramático y la difusión de las compañías ambulantes, el coro no es ya una *condicio sine qua non*. Se amplia el papel del corifeo, y se hace que el coro, cuando se mantiene, se mueva en la escena más bien que cantar. Por ello aumenta el número de cantos en solo.

Del mismo modo los romanos reducen el canto coral en favor del solo. En todos los trágicos romanos hay sin embargo que suponer siempre la presencia de coros, pero en ellos domina el canto del corifeo. Para las monodias (cantos en solo) está atestiguada una forma habitual de representación, según la cual el actor se limita a los movimientos escénicos, mientras canta un cantor con acompañamiento de flauta.

Enio maneja el coro de modo diferente a los trágicos griegos. En las *Eumenides* debía haber un coro, como muestra el propio título; en *Iphigenia* el coro de mujeres, que aparecen fuera de lugar en un campamento militar, es sustituido por un coro de soldados.

En *Medea* podemos comparar a Enio con Eurípides. El romano hace cantadas corales líricas en forma de recitado, sutituyendo por ejemplo los docmios por versos largos (septenarios), y reemplaza los efectos líricos por los retóricos; pero el adiós de Medea a sus hijos en Eurípides tiene forma de discurso, en Enio de monodia lírica. De este modo el coro, incluso en los momentos de más intensa conmoción, se expresa en forma recitativa; en compensación el personaje individual actúa cantando.

La técnica literaria de la *Comedia Antigua* se diferencia de la de la tragedia. Con la desaparición de la polémica política personal, en la época de la Comedia Media elementos típicos de la Comedia Antigua, como agón y parábasis (discurso del coro a los espectadores sobre temas actuales y también sobre los fines del poeta), se van haciendo cada vez menos importantes. Trazas de la técnica de la Comedia Antigua se encuentran en poquísimos casos en Plauto, llegados a él a través de la Comedia Media. En la Comedia Nueva griega el coro normalmente no toma parte en la acción, sino que se limita a llenar las pausas entre los cinco actos, que se han convertido en la norma. Los cantos corales ya no son compuestos por los comediógrafos. En la comedia romana la división en actos y el coro pierden importancia ulteriormente.[1]

1. Solamente a partir de la época helenística se conoce la repartición en cinco actos: *Comoedia quinque actus habet, hoc est, quinquies ducitur in scenam* (Ps. Ascon., *div. in Caec.* p. 119 ORELLI-BAITER); cf. también Hor. *ars* 189 s. (a propósito de los dramas en general, especialmente las tragedias). Para Plauto la división en actos se le adscribe a J.B. PIUS (edición de 1500); pero se encuentran trazas ya en manuscritos del siglo XV. En Terencio la división en actos remonta quizá ya a Varrón; pero la discusión que se encuen-

A pesar de la aspiración a acercarse lo más posible a la vida real, la Comedia Nueva conserva algunos elementos fantásticos lejanos del realismo. Baste pensar en las máscaras, a menudo estilizadas de manera grotesca. La ilusión se rompe también por las divinidades que recitan los prólogos. Los monólogos y los apartes hacen del espectador el confidente de los personajes. Pero sobre todo la acción misma, si bien no resulta fantástica, es rica en contenidos en absoluto verosímiles. Como en la tragedia, con frecuencia la acción tiene por meta una agnición, un *anagnorismos*.

En conjunto, sin embargo, no se sale en la medida de lo posible del ámbito de la experiencia cotidiana. En cierto modo en la Comedia Nueva el esquema de la acción es fijo: los jóvenes se dedican a sus pasiones amorosas, los viejos patrones se preocupan de salvaguardar los bienes familiares y las normas sociales. La necesidad de dinero por parte de los jóvenes lleva a engañar a los viejos, a menudo con la ayuda de un esclavo astuto o de un parásito. A consecuencia de ello los ancianos tejen a su vez una intriga. Según el grado de viveza de la acción se distinguen *comoediae motoriae*, *statariae* y *mixtae*.[1]

El modo de conducir la acción de la Comedia Nueva recuerda la tragedia del último Eurípides, que se desarrolla en la dirección de un drama burgués. Así encontramos, por ejemplo, en *Ión* el error derivado de la ignorancia de la propia identidad. Los hombres andan a tientas en las tinieblas, sin advertir el poder de la Tyche. En la *Perikeiromene* de Menandro la Ignorancia[2] (Ἄγνοια) es un elemento importante de la acción; de hecho aparece personificada. A través del prólogo el espectador recibe una mayor abundancia de información respecto a los personajes del drama, y por ello puede reconocer sus errores como tales y complacerse de saber más sobre ellos.

Los comediográfos romanos no quieren ser traductores; tampoco escriben para la eternidad, sino para una representación concreta. Características de la *palliata* plautina son la renuncia a una romanización exterior total y a la acentuación de los rasgos irreales. Una y otra acrecientan el distanciamiento y aumentan la comicidad. Por otra parte parece que en Roma los comediantes hasta después de Terencio no se ponían máscaras, sino tan sólo pelucas (*galeri*), de forma que desde este punto de vista el «realismo» en su origen podría haber sido mayor que en el teatro griego.

---

tra en Donato y Evancio demuestra que sobre este punto no disponían de ninguna tradición auténtica: J.A. BARSBY 1982, 78.

1. Evanth. *de com.* 4, 4.

2. Cf. H.-J. METTE, Gefährdung durch Nichtwissen in Tragödie und Komödie, en U. REINHARDT, K. SALLMANN, ed., Musa iocosa, FS A. THIERFELDER, Hildesheim 1974, 42-61.

La técnica literaria del autor de *palliatae* sólo puede trazarse con cautela. Cada escena se evidencia mayormente por la trabazón del conjunto, fenómeno que se ha observado también en la épica latina.[1] Por ello en el detalle se buscan efectos más fuertes, de carácter más bien popular: juegos de palabras, narraciones enigmáticas, vulgaridades. Escenas relativamente descoloridas en el original son suprimidas y sustituidas por episodios vivos, tomados de otras obras. En Plauto el elemento musical –sobre todo el canto en solo– está mucho más presente que en Menandro (pensemos en los *cantica* líricos), y Plauto le confiere a sus obras también una particular simetría musicalmente determinada. Terencio prefiere la acción desdoblada y por ello inserta con frecuencia nuevas figuras; además, presenta de buena gana los pormenores expositivos en forma de escenas dialógicas iniciales, completándolas después en el curso de la comedia. La inclusión de escenas tomadas de otros dramas (la llamada contaminación) está subordinada a estas metas fundamentales.

Lengua y estilo

En principio, la lengua de la tragedia pertenece al estilo elevado; sin embargo en latín no existe una separación neta entre el estilo de la tragedia y el de la comedia. La relación entre yambos y troqueos es igual en ambos géneros;[2] a diferencia del griego, no es posible establecer entre ellos una diferencia métrica fundamental. Tanto la tragedia como la comedia emplean en Roma, además de los acostumbrados yambos y troqueos, también anapestos, baqueos y créticos en forma estíquica.

En compensación se encuentran diferencias estilísticas en el interior de los dramas (prólogo, relato del mensajero, *canticum*). El drama arcaico latino, sea tragedia o comedia, se caracteriza por la multiformidad métrica. Los versos largos, por ejemplo los septenarios, son más numerosos que en los originales griegos (sin embargo, debido a nuevos descubrimientos conocemos también en Menandro fragmentos de una cierta extensión en tetrámetros). La lengua de estos versos largos es más elaborada y solemne que la de los senarios; todavía más elevado es el estilo de los *cantica*. Significativamente el recurso a esta diversidad del nivel de patetización no marca una diferencia fundamental entre la tragedia y la comedia; de todos modos resulta claro que el *tragicus tumor* tiene menos razón de ser en la comedia y por ello es parodiado de buena gana.

1. E. LEFÈVRE, Versuch einer Typologie des römischen Dramas, en E. LEFÈVRE, ed., Das römische Drama, Darmstadt 1978, 1-90; cf. F. MEHMEL, Virgil und Apollonius Rhodius, Hamburg 1940.

2. Una particularidad reveladora es la predilección de Acio por los espondeos (Hor. *ars.* 258 s.; H. CANCIK 1978, 341); ésta es debida al *ethos* del espondeo (*gravitas*).

La lengua de la comedia se aproxima en su conjunto a la hablada; sin embargo existe diferencia entre los varios autores: el latín de Plauto es más colorido –ora más patético, ora más vulgar– que el de Terencio. Aliteraciones y rima, antítesis y asonancia no se limitan de hecho a la tragedia. El elemento retórico y el lírico no se excluyen a su vez: *Haec omnia vidi inflammari, / Priamo vi vitam evitari, / Iovis aram sanguine turpari* (Enn. *trag.* 92-94 J.). El estilo de la latinidad arcaica puede comprenderse sólo en parte por medio del concepto de «retorización». El principio supremo es la «psicagogia», una estimulación de los afectos casi musical. Solo Terencio, con su *levis scriptura* orientada hacia el futuro, se aleja de alguna forma de la magnilocuente *gravitas*, a la que todavía rinde homenaje Cecilio en la comedia.

La lengua de la tragedia constituye, en los pasajes de carácter filosófico, una preparación para Lucrecio,[1] la sobriedad estilística de la comedia terenciana abre el camino al elegante latín clásico de un César.

Universo conceptual I: Reflexión literaria

Reflexiones de tipo literario son comprensiblemente más raras en la tragedia que en la comedia. Sin embargo en la *Antiopa* Pacuvio trata el problema de una forma de vida dedicada al espíritu. Una existencia consagrada a la actividad literaria es cierto que no se representa directamente como exigencia, pero el problema viene tocado desde su raíz. Dos hermanos profundamente diferentes, el cazador Zeto y el cantor Anfión, discuten sobre la música y acaban planteándose el problema de la sabiduría. En Pacuvio vence realmente el campeón de la vida activa, pero ello no modifica mínimamente el hecho de que en Roma la tragedia se convierta en puerta de acceso no sólo al mito, sino también al *logos*. Acio es al mismo tiempo poeta trágico y ensayista que escribe sobre problemas teatrales y lingüísticos; sin embargo nuestra información sobre esto es insuficiente.

En ocasiones Plauto alude en los prólogos a determinadas preferencias poéticas tratando con el público ciertos detalles; pero no desarrolla una polémica literaria sistemática. En algunas comedias el esclavo astuto aparece caracterizado constantemente como arquitecto, general y director, es decir, aparece como un reflejo del poeta. Cuando los personajes del drama rechazan expresamente los clichés estereotipados de la comedia, ello sirve igualmente para subrayar la elección soberana del autor.

Los prólogos terencianos se ocupan expresamente de la problemática relacionada con la composición de comedias. El prólogo terenciano es un texto de teoría literaria de tipo nuevo, en el que el poeta defiende su propia causa. En todo

1. H. Cancik 1978, 332-334.

caso es claro que los comediógrafos romanos son conscientes de sus propias intenciones artísticas y de su modo particular de comportarse.

Universo conceptual II

La tragedia tiene importancia decisiva para la recepción y la difusión del mito en Roma. Utiliza el mito heroico como escenario para representar de forma seria el destino humano. Las representaciones tienen lugar, como en Grecia, con ocasión de fiestas públicas; exteriormente, queda salvaguardada su relación con el culto estatal. En la presentación del argumento el autor debe tener en cuenta la limitación de los conocimientos previos del vasto público. Los autores y las compañías teatrales deben evitar enfrentarse con las familias influyentes de las que provienen los ediles, por lo menos para ser de nuevo contratados al año siguiente. Todo ello no permite prever una gran libertad de pensamiento.

Sin embargo no hay que hacerse una idea exagerada de la censura, ni buscar en cada tragedia la propaganda de las virtudes que rigen al estado. Muchos títulos de tragedias testimonian de verdad un interés particular por el ciclo de las leyendas troyanas, por cuanto corresponden al sentimiento nacional romano, pero los poetas no dudan, a pesar de todo, en tocar temas espinosos. Así, por ejemplo, Enio en el *Alexander* se enfrenta a grandes temas sociales, Pacuvio en *Chryses* al problema religioso, en *Pentheus* a la supresión de las asociaciones mistéricas dionisíacas (186-181 a.C.). Enio recoge las afirmaciones escépticas y críticas de Eurípides sobre los dioses; el pensamiento y la duda conquistan la escena.

Cada vez tienen mayor importancia también dramas con importantes papeles femeninos y problemática psicológica. La tragedia latina arcaica, que gracias a su relación con la música produce un fuerte impacto sobre el oyente, tiene por tanto también la importante función de llevar a escena determinados problemas de la convivencia humana. La tragedia muestra la vulnerabilidad y la precariedad del hombre, con frecuencia el triunfo del delito y la *virtus* interiorizada como único escape. Con el tratamiento de temas éticos, políticos y teológicos la tragedia prepara en Roma el terreno para la recepción de la filosofía. Más tarde –en Séneca– filosofía y tragedia aparecen por separado, o se integran mutuamente en una *concordia discors*.

Medea de Ovidio, la segunda tragedia significativa en el periodo augusteo, junto con *Thyestes* de Vario, muestra a la heroína como una posesa; también a partir del tratamiento de Medea en otras obras de Ovidio se puede suponer que su tragedia preparó el camino a los dramas de Séneca. Existen contactos entre las tragedias de Séneca y sus escritos filosóficos, pero los dramas no pueden considerarse sin más como obras didascálicas de carácter filosófico, pues nos ponen bajo los ojos los tormentos de un mundo irredento. Ponen al espectador no ante la filosofía, sino ante la dolorosa realidad, conduciéndolo así al umbral del conocimiento

de sí mismo y de la conversión. La tragedia puede ser anticonformista también en edad imperial, pues su contenido político es con frecuencia republicano.

La *comedia* aristofánica tiene sus raíces en la sociedad democrática de Atenas. Su coro representa la comunidad de los ciudadanos, y él mismo está formado por ciudadanos. La relación íntima con la política y el estado disminuye poco a poco con la pérdida de la libertad, según se ve en el progresivo retroceso de la función del coro en el drama ático. Es posible estudiar el aligeramiento de la polémica política inicialmente libre de freno ya en el curso de la vida de Aristófanes.

La orientación de la Comedia Nueva ya no es específicamente política, sino generalmente social. Se trata de la superación de los problemas tal como se presentan en una familia[1] y en una ciudad pequeña. En la Atenas de su tiempo la vida gira en torno al comercio y la economía doméstica. Los personajes se sienten expuestos al poder de la *Tyche*; es ella quien gobierna el mundo. La comedia gusta de moralizar. No se generaliza ni se niega el influjo de la ética peripatética (Menandro es considerado discípulo de Teofrasto). La comedia ática presupone un comportamiento social abierto y de amplias perspectivas; las desviaciones que llevan al individuo a aislarse de la comunidad son rectificadas.

La Comedia Nueva griega se desarrolla en el mismo ambiente que su espectador; la *palliata* romana conserva la vestimenta griega, y por ello queda de algún modo distanciada del espectador. La celebrada vecindad de la Comedia Nueva con la vida[2] se relativiza de este modo en Roma ya exteriormente. Aquí la comedia es un retrato de la sociedad contemporánea en menor grado de lo que lo que pudiera ser en Atenas.

También la participación interior es diferente: los actores son en Roma de rango social inferior y, a pesar de todos los honores que se les tributan a los más eminentes, están limitados por la *infamia* en sus capacidades jurídicas. Es cierto que la comedia exteriormente está ligada al culto de estado, pero ya no es una tarea que ataña a la ciudadanía en su conjunto, sino que se ha convertido en una especialización artística, a cuya formación el público no colabora ya directamente, sino que se limita a disfrutar de ella como consumidor.

No es finalidad principal de la comedia transmitir estímulos filosóficos, pero en una sociedad como la de la antigua Roma el drama es uno de los pocos *media* públicos en los que un proceso semejante puede ponerse en movimiento. El trata-

---

1. M. FUHRMANN, Lizenzen und Tabus des Lachens. Zur sozialen Grammatik der hellenistisch-römischen Komödie, AU 29, 5, 1986, 20-43.

2. Aristophanes Byz. († hacia el 180 a.C.) en Syrian. *in Hermog.* 2, 23, 6 RABE: Ὦ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὑμων πότερον ἀπεμιμήσατο; Cicerón en Donat. *de com.* 5, 1 (la referencia en *rep.* 4, 11 no es segura), quizá de fuente peripatética (R. PFEIFFER, Geschichte der klassischen Philologie, München 1978², 235, n. 132). Aristófanes aproxima implícitamente Menandro a Homero, cuya *Odisea* era considerada como «bello espejo de la vida humana» (Alcidamante en Arist. *rhet.* 3, 3, 1406 b 13).

miento de problemas interpersonales en la comedia contribuye ciertamente a la difusión de la civilización en la sociedad romana.

Ediciones: ed. TRF * CRF * TGF * B. SNELL, ed., Tragicorum Graecorum fragmenta 1, Göttingen 1986², al cuidado de R. KANNICHT. * F. SCHRAMM, Tragicorum Graecorum hellenisticae quae dicitur aetatis fragmenta (praeter Ezechielem) eorumque de vita atque poesi testimonia collecta et illustrata, tesis Monasterii Westphalorum 1929; publ. 1931. * G. KAIBEL, Comicorum Graecorum fragmenta 1, 1, Berolini 1899 (contiene también los textos antiguos sobre teoría de la comedia: *Tractatus Coislinianus*, Diomedes, Evanthius, Donatus). * También W.J.W. KOSTER, Scholia in Aristophanem 1, 1a, Groningen 1975. * Th. KOCK, Comicorum Atticorum fragmenta, vols. 1-3, Lipsiae 1880-1888. * R. KASSEL, C. AUSTIN, Poetae comici Graeci, Berolini 1983ss. *Praetextae*: L. PEDROLI, Fabularum Praetextarum quae extant (TC), Genova 1954. * G. DE DURANTE, Le Fabulae praetextae (TTr; Studi), Roma 1966. * * Bibl. H.J. METTE (Römische Tragödie), Lustrum 9, 1964, 10-34. * The Classical World Bibliography of Roman Drama and Poetry and Ancient Fiction. With a New Introduction by W. DONLAN, New York 1978. * W. KRAUS, Mittlere und Neue Komödie außer Menander, AAHG 28, 1975, 1-18.

W.G. ARNOTT, Menander, Plautus, Terence, Oxford 1975. * K.-H. BAREISS, *Comoedia*. Die Entwicklung der Komödiendiskussion von Aristoteles bis Ben Jonson, Frankfurt 1982. *J.A. BARSBY, Actors and Act-Divisions: Some Questions of Adaptation in Roman Comedy, Antichthon 16, 1982, 77-87. * R. BEACHAM, The Roman Theatre and its Audience, Harvard 1992. * W. BEARE, The Roman Stage, London 1955³. * K. BLÄNSDORF, Voraussetzungen und Entstehung der römischen Komödie, en: E. LEFÈVRE, ed., Das römische Drama, Darmstadt 1978, 91-134. * H.D. BLUME, Einführung in das antike Theaterwesen, Darmstadt 1984. * L. BRAUN, Polymetrie bei Terenz und Plautus, WS 83, 1970, 66-83. * M. BROŻEK, Einiges über die Schauspieldirektoren und die Komödiendichter im alten Rom, StudClas 2, 1960, 145-150. * G. BURCKHARDT, Die Aktenteilung in der neuen griechischen und in der römischen Komödie, tesis Basel 1927. * H. CANCIK, Seneca und die römische Tragödie, en: M. FUHRMANN, ed., Römische Literatur, Frankfurt 1974, 251-260. * H. CANCIK, Die republikanische Tragödie, en: E. LEFÈVRE, ed., Das römische Drama 1978, 308-347. * J. DANGEL, Les dynasties maudites dans le théâtre latin de la République à l'Empire, Ktema 12, 1987, 149-157. * F. DELLA CORTE, La tipologia del personaggio della *palliata*, Association G. Budé, Actes du IXᵉ Congrès (Rome, 1973), Paris 1975, 1, 354-393. * A. DE ROSALIA, Aspetti linguistici del «*traduire*» nei tragici latini arcaici, en: Atti del 1° seminario di studi sulla tragedia romana (Palermo 1987), 7-22 = Quaderni di cultura e di tradizione class. 4-5, 1987, 7-27. * A. DIETRICH, Pulcinella. Pompejanische Wandbilder und römische Satyrspiele, Leipzig 1987. * A. DIETERLE, Die Strukturelemente der Intrige in der griechisch-römischen Komödie, Amsterdam 1980. * P. DITTRICH, Plautus und Terenz in Pädagogik und Schulwesen der deutschen Humanisten, tesis Leipzig 1915. * H. DOHM, Mageiros. Die Rolle des Kochs in der griechisch-römi-

schen Komödie, München 1964. * T.A. DOREY, D.R. DUDLEY, ed., Roman Drama. Chapters by C.D.N. COSTA, T.L. ZINN, J.A. HANSON, G. LLOYD-EVANS, T.B.L. WEBSTER, A. STEEGMAN, W. R. CHALMERS, London 1965. * G.E. DUCKWORTH, The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment with a Foreword and bibl. Appendix by R. HUNTER, London 1994². * F. DUPONT, L'acteur-roi ou: le théâtre dans la Rome antique, Paris 1985. * K. EDER, Antike Komödie. Aristophanes, Menander, Plautus, Terenz, Hannover 1968. * H. FLASHAR, Antikes Drama auf der Bühne Europas, Gymnasium 100, 1993, 193-207. * P. FLURY, Liebe und Liebessprache bei Menander, Plautus und Terenz, Heidelberg 1968. * K. GAISER, Zur Eigenart der römischen Komödie. Plautus und Terenz gegenüber ihren griechischen Vorbildern, ANRW 1, 2, 1972, 1027-1113. * B. GARBE, Die Komposition der aristotelischen *Poetik* und der Begriff der «Katharsis», Euphorion 74, 1980, 312-332. * C. GARTON, Personal Aspects of the Roman Theatre, Toronto 1972. * B. GENTILI, Theatrical Performances in the Ancient World. Hellenistic and Early Roman Theatre, Amsterdam 1979. * W. GÖRLER, Über die Illusion in der antiken Komödie, A&A 18, 1973, 41-57. * A.S. GRATWICK, Drama, en: CHLL 77-138. * P. GRIMAL, Le théâtre à Rome, en: Actes du IXᵉ congrès 1973, Association G. Budé, Paris 1974, 249-305. * HAFFTER, Dichtersprache. * H. HAFFTER, Die altrömische Komödie (1970), en: E. LEFÈVRE, ed., Die römische Komödie, 93-109. * P.W. HARSH, Certain Features of Technique Found in Both Greek and Roman Drama, AJPh 58, 1937, 282-293. * M.T. HERRICK, Comic Theory in the Sixteenth Century, Urbana 1950. * M.T. HERRICK, Tragicomedy. Its origin and Development in Italy, France, and England, Urbana 1955. * W. HOFMANN, Der Bramarbas in der griechisch-römischen Komödie, Eos 59, 1971, 271-280. * W. HOFMANN, Die Volkstümlichkeit in der frühen römischen Komödie, Philologus 125, 1981, 228-235. * M. HORN-MONVAL, Répertoire bibliographique des traductions et adaptations françaises du théâtre étranger du XVᵉ siècle à nos jours, 2,1: Théâtre latin antique, Paris 1959. * G. HORSTMEYER, Die Kupplerin. Studien zur Typologie im dramatischen Schrifttum Europas von den Griechen bis zur Französischen Revolution, tesis Köln 1972. * M. HÜLSEMANN, Theater, Kult und bürgerlicher Widerstand im antiken Rom. Die Entstehung der architektonischen Struktur des römischen Theaters im Rahmen der gesellschaftlichen Auseinandersetzung zur Zeit der Republik, Frankfurt 1987. * R.L. HUNTER, The New Comedy of Greece and Rome, Cambridge 1985. * V.N. JARCHO, Anticnaja drama. Technologija masterstva, Moskva 1990. * D. KONSTAN, Roman Comedy, Ithaca 1983. * E. LEFÈVRE, ed., Die Römische Komödie. Plautus und Terenz, Darmstadt 1973. * E. LEFÈVRE, ed., Das römische Drama, Darmstadt 1978. * E. LEFÈVRE, Saturnalien und Palliata, Poetica 20, 1988, 32-46. * K. LENNARTZ, *Non verba sed vim*. Kritisch-exegetische Untersuchungen zu Fragmenten archaischer römischer Tragiker, Stuttgart 1994. * A. LESKY, Die tragische Dichtung der Hellenen, Göttingen 1972³. * S. LILJA, Terms of Abuse in Roman Comedy, Helsinki 1965. * G. LUCK, Über einige Interjektionen der lateinischen Umgangssprache. Kritische Beiträge zu Plautus und Terenz, Heidelberg 1964. * G. MASTROMARCO, The Public of Herondas, Amsterdam 1984. * M. NEUMANN, Die poetische Gerechtigkeit in der Neuen Komö-

die. Untersuchungen zur Technik des antiken Lustspiels, tesis Mainz 1958. * G. NORWOOD, Plautus and Terence, New York 1932, reimp. 1963. * E. PARATORE, Storia del teatro latino, Milano 1957. * E. PÖHLMANN (et al.), Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike, Frankfurt 1995. * R. RAFFAELLI, Ricerche sui versi lunghi di Plauto e di Terenzio (metriche, stilistiche, codicologiche), Pisa 1982. * R. REGGIANI, Rileggendo alcuni frammenti tragici di Ennio, Pacuvio e Accio, en: Atti del 1° seminario di studi sulla tragedia romana, Palermo (1987) = CCC 12, 1991, 31-88. * U. REINHARDT, Mythologische Beispiele in der Neuen Komödie (Menander, Plautus, Terenz). Parte 1, tesis Mainz 1974. * U. REINHARDT, K. SALLMANN, ed., *Musa iocosa*. Arbeiten über Humor und Witz, Komik und Komödie der Antike. FS A. THIERFELDER, Hildesheim 1974. * O. RIBBECK, Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik, Leipzig 1875, reimp. Hildesheim 1968. * H.-W. RISSOM, Vater- und Sohnmotive in der römischen Komödie, tesis Kiel 1971. * W. SALZMANN, Molière und die lateinische Komödie. Ein Stil- und Strukturvergleich, Heidelberg 1969. * F.H. SANDBACH, The Comic Theatre of Greece and Rome, London 1977. * E. SCHILD, Die dramaturgische Rolle des Sklaven bei Plautus und Terenz, tesis Basel 1917. * G.A. SEECK, ed., Das griechische Drama, Darmstadt 1979. * E. SEGAL, Roman Laughter. The Comedy of Plautus, Cambridge, Mass. 1968, 1987². * G. SERBAT, Théâtre et société au IIe siècle avant J.-C., Actes du IXe congrès de l'association G. Budé (Rome 1973), Paris 1975, vol. 1, 394-403. * P.P. SPRANGER, Historische Untersuchungen zu den Sklavenfiguren des Plautus und Terenz, AAWM 1960, 8, Stuttgart 1984² (corr. y amp.). * S. STABRYLA, Latin Tragedy in Virgil's Poetry, Wroclaw 1970. * W. STEIDLE, Probleme des Bühnenspiels in der Neuen Komödie, GB 3, 1975, 341-386. * M. SWOBODA, De origine atque primordiis aulaeorum in theatro Romano, Eos 51, 1961, 301-316. * M. SWOBODA, Studia scaenica Plautina et Terentiana, Poznan 1966. * M. SWOBODA, De soliloquiorum in antiquo dramate ab Aeschyli temporibus usque ad Terentium adhibitorum munere scaenico, Eos 59, 1971, 57-76. * M.P. SCHMUDE, Reden-Sachstreit-Zänkereien. Untersuchungen zu Form und Funktion verbaler Auseinandersetzungen in den Komödien des Plautus und Terenz, Stuttgart 1988. * G.M. SIFAKIS, Studies in the History of Hellenistic Drama, London 1967. * B.-A. TALADOIRE, Commentaires sur la mimique et l'expression corporelle du comédien romain, Montpellier 1951. * H. VAIREL, Le subjonctif parfait de moindre actualisation dans les comédies de Plaute et de Térence, RPh 54, 1980, 122-138. * E. VOGT, Tragiker Ezechiel, en: Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit 4, 3, Gütersloh 1983, 115-133. * K.-U. WAHL, Sprecherbezeichnungen mit griechischen Buchstaben in den Handschriften des Plautus und Terenz, tesis Tübingen 1974. * T.B.L. WEBSTER, Studies in Later Greek Comedy, Manchester 1953. * F. WEHRLI, Motivstudien zur griechischen Komödie, Zürich y Leipzig 1936 (también sobre la comedia romana y la teoría de la comedia). * H. WIEMKEN, Der griechische Mimus. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters, Bremen 1972. * J. WRIGHT, Dancing in Chains: The Stylistic Unity of the comoedia palliata, Rome 1974. * K. ZIEGLER, Tragoedia, RE 6 A 2, 1937, 1899-2075. * B. ZIMMERMANN, ed., Antike Dramentheorien und ihre Rezeption, Stuttgart 1992.

LIVIO ANDRÓNICO

Vida, cronología

La literatura latina, que no «nace» espontáneamente, sino que es «creada», tiene una fecha de nacimiento determinada. Después de la victoria de Roma sobre Cartago, Livio Andrónico representa el primer drama latino[1] en el año 240 a.C.,[2] en la capital, durante los «Ludi Romani» (16-19 de septiembre). La tradición sobre su vida es contradictoria y carece de fiabilidad. Probablemente llega a Roma como prisionero de guerra procedente de Tarento, ciudad de la Magna Grecia de gran tradición teatral; seguramente tiene experiencia teatral como actor (Fest. 446 L.; Liv. 7, 2, 8). Por lo tanto es el hombre adecuado para darles a los romanos, que durante la guerra le habían tomado gusto al teatro de Italia meridional, una literatura dramática propia. Probablemente ejerce como maestro doméstico en la familia de los Livios, que lo hacen liberto. Para la enseñanza se vale de textos griegos y de textos latinos compuestos por él mismo. Durante el segundo consulado de M. Livio Salinator (207 a.C.) recibe del estado el encargo de componer un canto procesional para un coro de muchachas, para que sirva de expiación de algunos presagios desfavorables (Liv. 27, 37, 7 s.).[3] Inmediatamente después la suerte se muestra propicia a Roma y, para dar las gracias al poeta, se le asigna al «Colegio de los escritores y de los actores» el templo de Minerva en el Aventino, como lugar de reunión y de culto. En Roma, pues, es Minerva, no Dioniso, quien ejerce el patronato sobre los actores; como diosa del arte y del artesanado, es también protectora del antiquísimo *collegium tibicinum* y de otras corporaciones musicales. El lugar se adapta al carácter próximo al melodrama del antiguo teatro romano.[4]

---

1. Sólo Casiodoro (*chron.* p. 128 M. sobre el año 239) habla de una tragedia y de una comedia.

2. Cic. *Brut.* 72, siguiendo a Ático y Varrón contra Acio, que había fechado en 197 a.C. la primera representación de Andrónico. En época reciente se ha intentado rehabilitar el dato cronológico de Acio: H.B. MATTINGLY, The Date of Livius Andronicus, CQ 51, NS 7, 1957, 159-163; G. MARCONI, La cronologia di Livio Andrónico, en: Atti Accad. dei Lincei No. 363, MAL 8, 12, 2, Roma 1966, 125-213; H.B. MATTINGLY, Gnomon 43, 1971, 680-687. En este caso algunas comedias plautinas fechadas serían más antiguas; el papel de fundador de Livio Andrónico, dado por descontado por Horacio y por otros, no tendría ya razón de ser; el desarrollo de la literatura romana se habría cumplido en poquísimos años con rapidez inconcebible y la dureza estilística de los fragmentos de Livio no podría de ningún modo justificarse por su antigüedad. Su transmisión sería completamente incomprensible. Hay que añadir que Varrón ha estudiado ciertamente los documentos. Además el error de Acio puede explicarse: Acio consideraba que el Livio Salinator indicado como patrón del poeta era el vencedor de Sena, que prometió solemnemente y organizó juegos en el año 197 o 191 a.C. (en contra de la cronología aciana: W. SUERBAUM 1968, 1-12; 297-300).

3. El intento de demostrar la paternidad de Livio Andrónico también para el canto secular del año 249 (últimamente R. VERDIÈRE, Horace et Livius Andronicus, Latomus 42, 1983, 383-387; cf. también U. CARIATELLO 1979, 23-26) se funda sólo en hipótesis (críticamente ya E. FRAENKEL 1931, 600).

4. E.J. JORY, Associations of Actors in Rome, Hermes 98, 1970, 224-253.

Por tanto el iniciador de la literatura latina conquista también el reconocimiento público. Livio Andrónico murió probablemente poco después; el hecho de que, en el año 200 a.C., sea otro[1] quien compone el canto expiatorio no es sin embargo un argumento decisivo.

Compendio de las obras

Poema épico: *Odusia*.

Tragedias: una parte de argumento troyano (*Equos Troianus*, *Achilles*, *Aegisthus*, *Aiax mastigophorus*), otra con protagonistas femeninas (*Andromeda*, *Antiopa* [tradición de Nonio 170, 12 M. = 250 L.; diversas soluciones en los editores], *Danae*, *Hermiona*, *Ino*, también *Tereus* y *Achilles*).

Praetextae (?): v. G. MARCONI, Atilio Regolo tra Andrónico ed Orazio, RCCM 9, 1967, 15-47 (hipotético).

Comedias: *Gladiolus*, *Ludius*, *Verpus*[2] (títulos latinos).

Lírica: *Canto expiatorio* (T. Livio 27, 37, 7).

Fuentes, modelos, géneros

Livio Andrónico, como es peculiar en los pioneros de la literatura latina, cultiva varios géneros: drama, épica, lírica.

La formación del drama latino sobre la base de modelos de la Magna Grecia no es una creación a partir de la nada. Ya en el año 364 a.C. habían sido llamados a Roma artistas teatrales etruscos; la técnica y el léxico de la actividad teatral romana reflejan el influjo etrusco. La contribución original de Livio consiste en haber forjado dramas latinos con una acción unitaria, según las reglas establecidas por los griegos. Por consiguiente trasplanta estructuras griegas a un ámbito que mezcla la práctica teatral itálica, etrusca y helenística. En las comedias, a las que asigna títulos latinos, sigue modelos helenísticos; en las tragedias, en parte, también modelos clásicos, pero vistos a través del prisma del helenismo.

En algunos puntos la poesía dramática latina elimina desde el principio las diferencias que distinguían en Grecia a los diversos géneros: en particular no hay diferencia entre el diálogo trágico y cómico, y también la rica elaboración musical de la comedia, con sus cánticos en solo, está próxima a la de la tragedia helenística.[3]

---

1. Publio Licinio Tégula.

2. Este título es conjeturado por O. RIBBECK.

3. E. FRAENKEL (Plautinisches im Plautus, Berlin, 1922, 321-373, espec. 341 = Elementi plautini in Plauto, Firenze 1960, 307-353, espec. 324 s.); están de acuerdo J.H. WASZINK 1972, 870; J. BLÄNSDORF 1978, 206.

Para su poema épico Andrónico escoge como modelo la *Odisea*. La vuelta al tema del poema griego arcaico está condicionada por el asunto (la *Odisea* es un fragmento de prehistoria itálica), pero la elección de este texto corresponde también a la práctica escolar del helenismo; en efecto, Homero es el libro fundamental en la enseñanza. Livio lo hace accesible al público latino. También la interpretación de la *Odisea* por parte de nuestro autor muestra rasgos helenísticos.

Técnica literaria

No podemos afirmar si Livio combina ya («contamina») diversos dramas;[1] tampoco sabemos si la *Odusia* conservaba la extensión de su modelo.

Lengua y estilo

Livio Andrónico –desde luego de acuerdo con precedentes más antiguos–[2] fija las formas métricas de la literatura latina: por lo que se refiere al drama sus recursos no fueron puestos en discusión de forma sustancial durante el periodo republicano. Adapta el senario yámbico y el septenario trocaico a las peculiaridades de la lengua latina: a sus numerosas sílabas largas, a su pesado acento, a la mayor rigidez del organismo verbal y a la importancia de los límites entre las palabras.

El estilo en la *Odusia* es obviamente más solemne y más arcaico que el de los fragmentos dramáticos.[3] Mientras que en Grecia las diferencias entre los géneros se desarrollaron históricamente, aquí necesitan ser fijadas de forma consciente.

En la elección de las imágenes Livio no se atiene meticulosamente a los modelos: así ocurre cuando compara la caducidad de la gloria con la licuación del hielo en la primavera[4] (Soph. *Aias* 1266 s.; Liv. Andr. *trag.* 16 s. R.), o sustituye la imagen homérica «se le desataron las rodillas y el corazón» (*Od.* 5, 297) por la enérgica representación *cor frixit prae pavore* «el corazón se le heló por el miedo» (*fr.* 16 M. = 30 BÜ.), uniendo a Homero con Homero (*Od.* 5, 297 y 23, 215 s.). De este modo Livio se esfuerza en hacer justicia tanto a Homero como a la lengua latina. En otros lugares se preocupa por evitar «faltas» que habían sido señaladas por la crítica homérica erudita. Un nuevo análisis de su método de trabajo a la luz de las modernas teorías de la traducción ha mostrado que Livio no altera arbitra-

1. Para la contaminación: E. BICKEL, Die *Skyrier* des Euripides und der *Achilles* des Livius Andronicus, RhM 86, 1937, 1-22.

2. E. FRAENKEL, Die Vorgeschichte des *versus quadratus*, Hermes 62, 1927, 357-370: Fraenkel supone un nivel preliterario de este metro, puesto ya a su vez bajo la influencia griega.

3. E. FRAENKEL 1931, 603-607.

4. Leo *verno*, con RIBBECK; por lo demás no se puede excluir una fuente intermedia helenística. H.D. JOCELYN (The Tragedies of Ennius, Cambridge 1967, 179-181) pone en duda la atribución del *Aiax mastigophorus* a Livio Andrónico.

riamente, sino que se orienta siempre sobre el original y sobre la capacidad de comprensión de su público.[1] Interpretación artística al modo helenístico y romanización van de la mano en su obra.

Para el poema épico escoge, por cierto pensando también en sus lectores, un metro «indígena», el saturnio.[2] Nevio usará el mismo verso, y sólo Enio lo sustituirá por el hexámetro. La antigua y debatidísima cuestión de si el saturnio es acentuativo o cuantitativo, probablemente está mal planteada. Hoy toma cuerpo la idea de que el carácter del saturnio se ha desarrollado (quizá desde un origen celta-romano),[3] en correspondencia con la evolución del acento latino y con el aumento de la influencia griega, hacia una forma métrica de tipo cuantitativo; en el griego Andrónico se verifica ya esto con creces. Al mismo tiempo aparece la tendencia romana a la claridad de la arquitectura verbal.[4] Cada saturnio consta de una mitad «ascendente» y otra «descendente», como más tarde también el hexámetro latino. La articulación por medio de aliteraciones y correspondencias simétricas es más fuerte en Livio que en el modelo homérico: *virum mihi, Camena, insece versutum* («Al hombre nómbrame, Musa, astuto»). La primera palabra y la última van juntas (como subraya también la aliteración), y también la segunda y la penúltima. El grave nombre propio, *Camena*, queda en el medio: la estructura se basa en la simetría axial.[5] Elementos determinantes son además el paralelismo y el quiasmo. Así, ya al comienzo de la literatura latina se anuncian tendencias formales que también más tarde, en otros metros, aparecerán como esenciales.

Universo conceptual I: Reflexión literaria

Livio Andrónico es un *poeta doctus* helenístico. Su práctica poética lleva el sello de la reflexión literaria. Ya hemos mencionado la distinción lingüística y estilística entre los diversos géneros. Cuando le llama a la Musa *Monetas filia* («hija de la Memoria», de Mnemosyne), introduce en la traducción una idea posthomérica. Por lo tanto ve a Homero a la luz de la tradición helenística a la que pertenece.[6]

1. G. Broccia 1974.
2. V. «Elementos preliterarios», p. 61; G. Erasmi 1979, 125-149.
3. A.W. de Groot, Le vers saturnien *littéraire*, *REL* 12, 1934, 284-312.
4. T. Cole, The Saturnian Verse, en: Studies in Latin Poetry, YClS 21, 1969, 1-73.
5. G. Erasmi 1979, 148.
6. H. Fränkel, Griechische Bildung in altrömischen Epen, Hermes 67, 1932, 306; cf. también S. Mariotti 1952, 1986², 20-23. En contra del recurso a los escolios homéricos: G. Broccia 1974, 51-75.

Universo conceptual II

Por uno de esos curiosos sincronismos que se presentan cuando ciertas culturas son fecundadas por otras más avanzadas, los dramas de Andrónico transmiten contemporáneamente a los romanos el mito antiguo y la filosofía contemporánea que ocupa su lugar. El mito es recibido al comienzo como historia: no por azar en el drama predominan argumentos troyanos, que recuerdan el proclamado origen de los romanos (*Achilles*, *Aegisthus*, *Equos Troianus*), y como tema épico es elegida la *Odisea*, que en parte se desarrolla en Italia y en Sicilia. La necesidad de adecuarse a los destinatarios se refleja en la «romanización». Incluso esforzándose en la medida de lo posible en permanecer fiel al texto, Livio traspasa sin embargo al lenguaje sagrado romano los elementos religiosos del modelo: *sancta puer Saturni filia regina* (*fr.* 14 M. = 12 B.). El tono ritual es aquí tan notable que se ha querido asignar este fragmento al canto compuesto para el coro de muchachas. Los nombres de las divinidades griegas son latinizados: la Musa se convierte en *Camena*, la divinidad griega del hado, Moira, se convierte en *Morta*, Mnemosyne en *Moneta*. El sentimiento religioso romano impide al poeta divinizar a hombres, a la manera griega: el «consejero semejante a los dioses» en Andrónico es llamado simplemente «el hombre excelente, egregio» (*fr.* 10 M. = 10 B.).

Al lado de la afirmación de la grandeza nacional, la poesía de Livio Andrónico asume el encargo de iluminar y transmitir estímulos intelectuales. Son muchos los dramas con protagonistas femeninas (*Andromeda*, *Danae*, *Hermiona*, *Ino*); a ellos se unen *Achilles*, que tiene como protagonistas a Deidamia, y *Tereus*, con dos figuras femeninas dominantes; el modelo sofocleo contiene un conmovedor lamento sobre el destino de la mujer (Soph. *fr.* 524 N.[2]). Por lo tanto el más antiguo autor romano tiene ya sus aspectos «modernos». En *Aiax* leemos una afirmación escéptica sobre la gloria derivada del valor (*virtus* 16 s. R.), en la comedia *Gladiolus* probablemente es burlado un soldado fanfarrón, y un fragmento procedente de un contexto desconocido habla de un lenguaje completamente antiheroico, de buen cuño epicúreo: «Me he saciado de comer, bever, divertirme» (*com.* 4 s. R.; cf. Plaut. *Men.* 1141 s.).

Pervivencia

Incluso para Horacio, que no siente estima por él, el nombre de Andrónico marca el comienzo de la literatura latina (*epist.* 2, 1, 61 s.). Él es el creador de la traducción artística como forma literaria válida. No es casualidad que una traducción marque el comienzo de la primera literatura «derivada». Al igual que la literatura romana se realiza a sí misma a través de la griega, así la europea se modelará sobre la tradición cristiana y la antigua.

En muchos aspectos Livio Andrónico significa la imagen ejemplar del poeta latino arcaico. No es ciudadano de Roma, antes bien se trata de un extranjero, y debe el éxito exclusivamente a su actividad espiritual. Por último, conquista oficialmente el derecho de ciudadanía para la literatura en una ciudad que antes la consideraba extraña. Indicativa es también la variedad del pionero, incapaz de limitarse a un único género literario como la mayor parte de sus colegas griegos.

Con efecto duradero fija los metros del drama y establece la diferenciación de los niveles lingüísticos entre *epos* y drama. Las primeras en ser olvidadas son sus comedias, porque es superado por talentos naturales como Nevio y Plauto: mayor conocimiento está testimoniado en épocas sucesivas para sus tragedias, aunque también éstas son relegadas a la oscuridad por Enio, Acio y Pacuvio; durante más tiempo sobrevive su *Odusia*; como libro para la escuela todavía le es inculcada al compás de una vara al joven Horacio por Orbilio (*epist.* 2, 1, 69-71). Después de la publicación de la *Eneida*, la *Odusia*, junto con toda la épica latina arcaica, va cayendo poco a poco en el olvido. Fragmentos de ella nos son conservados por Varrón, Festo, Nonio, escoliastas de Virgilio y gramáticos. Livio Andrónico, como precursor de un gran desarrollo literario, obtiene el gran éxito del maestro capaz: convertirse a sí mismo en innecesario.

Ediciones: R y H. STEPHANUS (ESTIENNE), Fragmenta poetarum veterum Latinorum quorum opera non extant, Genevae 1564. * E.H. WARMINGTON (TTr.), ROL 2, 1-43. *Odusia*: S. MARIOTTI (en su obra, v. *infra*); M. LENCHANTIN DE GUBERNATIS (crít.), Torino 1937; FPL p. 7-17 MOREL, p. 9-18 BÜCHNER, pronto J. BLÄNSDORF. * *Scaen.*: O. RIBBECK, TRF[2] 1-6; TRF[3] 1-7; CRF[2] 3; CRF[3] 3-5. ** *Léxico*: A. CAVAZZA, A. RESTA BARRILE, Lexicon Livianum et Naevianum, Hildesheim 1981.** *Bibl.*: H.J. METTE, Die römische Tragödie und die Neufunde zur griechischen Tragödie (especialmente los años1945-1964), Lustrum 9, 1964, 5-211, espec. 13; 41-50. * G. ERASMI 1975 (v. *infra*).

W. BEARE, When Did Livius Andronicus Come to Rome?, CQ 34, 1940, 11-19. * J. BLÄNSDORF, Voraussetzungen und Entstehung der römischen Komödie, en: Das römische Drama, ed. E. LEFÈVRE, Darmstadt 1978, 91-134, espec. 125-127. * G. BROCCIA, Ricerche su Livio Andronico epico, Padova 1974. * K. BÜCHNER, Livius Andronicus und die erste künstlerische Übersetzung der europäischen Kultur, SO 54, 1979, 37-70. * U. CARRATELLO, Livio Andronico, Roma 1979. * H. DAHLMANN, Studien zu Varro *De poetis*, AAWM 1962, 10, Mainz 1963, 28-39; 43-57. * G. ERASMI, Studies on the Language of Livius Andronicus, Ann Arbor, Michigan 1975, reimp. London 1982 (Bibl.). * G. ERASMI, The Saturnian and Livius Andronicus, Glotta 57, 1979, 125-140. * E. FLORES, Sull'interpretazione del *frg.* M.[2] e le dimensioni dell' *Odusia* di Andronico, en: Filologia e forme letterarie, Studi offerti a F. DELLA CORTE, Urbino 1987, 9-19. * E. FLORES, L'*Odissea* di Omero e la traduzione di Livio Andronico, Lexis 4, 1989, 65-75. * E. FRAENKEL, Livius 10a, RE Suppl. 5, 1931, 598-607.

* E.J. JORY, Associations of Actors in Rome, Hermes 98, 1970, 224-253. * U. KNOCHE, Über die Aneignung griechischer Poesie im älteren Rom, Gymnasium 65, 1958, 321-341, espec. 325-334. * J. ŁANOWSKI, Histoire des fragments des tragédies de Livius Andronicus, Eos 51, 1961, 65-77. * LEO, LG 55-75. * G. MARCONI, Atilio Regolo tra Andronico ed Orazio, en: RCCM 9, 1967, 15-47. * S. MARIOTTI, Livio Andronico e la traduzione artistica. Saggio critico ed edizione dei frammenti dell'*Odyssea*, Milano 1952, Urbino 1986². * R. PERNA, Livio Andronico, Bari 1978. * W. SCHETTER, Das römische Epos, Wiesbaden 1978, 15-18. * A. SEELE, Römische Übersetzer. Nöte, Freiheiten, Absichten. Verfahren des literarischen Übersetzens in der griechisch-römischen Antike, Darmstadt 1995. * W. SUERBAUM, Untersuchungen zur Selbstdarstellung älterer römischer Dichter. Livius Andronicus, Naevius, Ennius, Hildesheim 1968, 1-12; 297-300. * W. SUERBAUM, Zum Umfang der Bücher in der archaischen lateinischen Dichtung, ZPE 92, 1992, espec. 168-173. * I. TAR, Über die Anfange der römischen Lyrik, Szeged 1975, 31-50. * A. TRAINA, *Vortit barbare*. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone, Roma 1970, 10-28. * J.H. WASZINK, Tradition and Personal Achievement in Early Latin Literature, Mnemosyne ser. 4, 13, 1960, 16-33. * J. H. WASZINK, Zum Anfangsstadium der römischen Literatur, ANRW 1, 2, 1972, 869-927.

NEVIO

Vida, cronología

Gneo Nevio, natural de la Campania, luchó en el bando romano en la Primera Guerra Púnica. Como poeta dramático comienza no mucho después de Livio Andrónico –en 235 o en 231[1] a.C.– y pronto, gracias a su talento cómico, deja en la sombra a su predecesor. Su sátira intrépida no se arredra ni siquiera ante Escipión, que, soprendido por su padre en una situación embarazosa, tiene que regresar a casa con un atuendo inadecuado (*com.* 108-110 R.). Cuenta una noticia que una áspera hostilidad hacia la influyente familia de los Metelos[2] fue provocada por este verso: «por voluntad del hado (es decir, sin mérito propio) hombres como Metelo llegan a cónsules en Roma». Según confirman los Fastos Consulares, en los que por mucho tiempo predomina un restringido número de nombres gentilicios, Nevio ha señalado con agudeza un vicio de fondo de la política romana. Después de estas palabras no sorprende ver al poeta sentado en la cárcel en la pose

1. Para el 231: G. D'ANNA, Contributo alla cronologia dei poeti latini arcaici, III. Quando esordì Cn. Nevio?, RIL 88, 1955, 301-310.

2. Estudio crítico sobre la tradición biográfica: H.B. MATTINGLY, Naevius and the Metelli, Historia 9, 1960, 414-439 (con bibliogr.); v. también T. FRANK, Naevius and Free Speech, AJPh 48, 1927, 105-110; H.D. JOCELYN, The Poet Cn. Naevius, P. Cornelius Scipio, and Q. Caecilius Metellus, Antichthon 3, 1969, 32-47.

del «Pensador» (cf. Plaut. *Mil.* 210-212). Sin embargo, no es de ningún modo necesario pensar que algunas obras que contenían expresiones conciliadoras hayan sido escritas cuando el autor estaba en prisión (a pesar de Gell. 3, 3, 15). Nevio muere a finales del siglo III a.C. en Útica; probablemente en la capital el suelo le quemaba bajo los pies.

El *Bellum Poenicum*, un poema épico significativo para su época, compuesto por Nevio a partir de una mirada retrospectiva hacia su propia experiencia, debe su origen a grandes acontecimientos históricos. La Primera Guerra Púnica determina la conquista de Sicilia y consolida la unidad de Italia. La nueva identidad creada por estos hechos encuentra un reflejo artístico en el poema épico de Nevio.

El deseo de una vida cultural propia de tipo griego es un presupuesto para el nacimiento del drama en Roma. Bienes culturales griegos, llegados a Roma como botín desde Italia meridional y desde Sicilia, provocan nuevas exigencias y nuevos intereses; crean una atmósfera favorable al nacimiento de la literatura. En la comedia un primer momento importante está marcado por Nevio, cuyo talento se nutre también de auténticas fuentes de origen itálico.

Compendio de las obras

Poema épico: *Bellum Poenicum*.

Tragedias: *Aesiona* (*Hesiona*), *Danae*, *Equos Troianus*, *Hector proficiscens*, *Iphigenia*, *Lucurgus*, *Andromacha* (Serv. *georg.* 1, 266, conjetura).

Practextae: *Clastidium*, *Lupus-Romulus* (quizá dos obras), *Veii* (insegura).[1]

Comedias: *Acontizomenos*, *Agitatoria*, *Agrypnuntes*, *Apella* (insegura), *Ariolus*, *Astiologa*, *Carbonaria*, *Chlamydaria*, *Colax*, *Commotria*, *Corollaria*, *Dementes*, *Demetrius*, *Dolus*, *Figulus*, *Glaucoma*, *Gymnasticus*, *Lampadio*, *Nagido*, (*Nautae*), *Nervolaria*, *Paelex*, *Personata*, *Proiectus*, *Quadrigeniti* (*Quadrigemini?*), *Stalagmus*, *Stigmatias*, *Tarentilla*, *Technicus*, *Testicularia*, *Tribacelus*, *Triphallus*, *Tunicularia*.

Varia: *Satura* (insegura).

Estructura del *Bellum Poenicum*

Para el libro primero está atestiguado un acontecimiento del año 263 a.C. (*fr.* 32 M. = 28 BÜ). Por otra parte es posible demostrar que en el libro primero y en el tercero Nevio hablaba de las aventuras de Eneas. Si se quieren mantener los números de los libros dados por la tradición (alterarlos sería extremadamente discutible, porque socavaría las únicas bases sobre las que podemos trabajar), es natural admitir que Nevio haya insertado los acontecimientos prehistóricos como un *excursus*, procedimiento que es la norma tanto en la épica (cf. los relatos de Ulises) como en la monografía histórica (tal es precisamente el

1. L. ALFONSI, Una praetexta *Veii?*, RFIC 95, 1967, 165-168.

poema con relación al contenido). Hay que añadir que de ese modo se elimina el grave problema de qué fin habría tenido el medio milenio que separa a Rómulo del autor, si éste hubiese narrado los acontecimientos en orden cronológico.

No sabemos de qué forma se insertaba la parte prehistórica; es verosímil que el motivo lo diese la descripción de una obra de arte. Es natural pensar que la acción alcanzase primero hasta el 261 a.C. En ese año Agrigento es conquistada por los romanos. Este acontecimiento constituye un importante punto de corte, que permite medir con precisión el alcance del conflicto e invita por ello a una mirada retrospectiva. Sobre el templo de Agrigento estaban esculpidos los gigantes mencionados por Nevio así como escenas de la guerra troyana,[1] apropiadas para el paso a la parte prehistórica. Todavía en el primer libro Eneas y su padre Anquises abandonan Troya con sus esposas y compañeros (4 y 5 M. = 5 y 6 BÜ); como en el primer libro de la *Eneida*, Venus habla con Júpiter durante una tempestad marina (13 M. = 14 BÜ), y Eneas consuela a sus compañeros (16 M. = 13 BÜ).

El segundo libro comenzaba con una asamblea divina. Probablemente se hablaba sobre el encuentro entre Eneas y Dido.[2] Se puede pensar que la maldición de Dido en Virgilio (*Aen.* 4, 625) derivaba de Nevio. La profecía de un futuro vengador no tiene en la *Eneida* una función estructural inmediata; en Nevio tendería un puente entre aportación mítica y marco histórico (Amílcar). En todo caso el pasaje mítico sirve como fundamento para la comprensión del presente. No obstante, en principio Nevio no procede de manera diferente a los historiadores romanos más tardíos, los cuales proyectan hacia atrás, a épocas pasadas, muchos problemas de su propio tiempo.

En el tercer libro se hablaba de la fundación de Roma. Rómulo aparecía como nieto de Eneas (25 M. = 27 BÜ). Los últimos cuatro libros trataban los acontecimientos siguientes de la Primera Guerra Púnica; cada libro comprendía los acontecimientos de aproximadamente cinco años. La división en libros fue realizada por el filólogo Octavio Lampadión (s. II a.C.). La longitud total de unos 4000-5000 versos recuerda los *Argonautica* de Apolonio Rodio y cumple el precepto aristotélico de que un poema épico moderno debía tener la extensión de una trilogía trágica (*poet.* 24, 1459 b 20).[3]

---

1. H. FRÄNKEL 1935, 59-72 (todavía sin la idea de una inserción); W. STRZELECKI 1935, 10; ídem, edic. XXII; A. KLOTZ, Zu Naevius' *Bellum Poenicum*, RhM 87, 1938, 190-192; bibliografía arqueológica sobre el templo en H.T. ROWELL, The Original Form of Naevius' *Bellum Poenicum*, AJPh 68, 1947, 21-46, espec. 34 n. 33. Al contrario W. WIMMEL, Vergil und das Atlantenfragment des Naevius, WS 83, 1970, 84-100, cree que los motivos descritos en el fragmento podrían encontrarse también en un regalo de Eneas a Dido.

2. Cf. 6 M. = 17 BÜ; 10 M. = 19 BÜ; 23 M. = 20 BÜ; sobre un episidio con Dido en Nevio v. S. GODEL, Naevius et les Aborigènes, MH 35, 1978, 273-282. A partir de Lipsius, Dido se considera la que interroga en *fr.* 23 M. = 20 BÜ; así también E. PARATORE, Ancora su Nevio, *Bellum Poenicum*, *fr.* 23 MOREL, en: Forschungen zur römischen Literatur, FS K. BÜCHNER, Wiesbaden 1970, 224-243.

3. S. MARIOTTI, La struttura del *Bellum Punicum* di Nevio, en: Studi in onore di G. FUNAIOLI, Roma 1955, 221-238; sobre la división en libros: W. SUERBAUM, ZPE 92, 1992, 153-173.

Fuentes, modelos, géneros

Al igual que Andrónico, Nevio es polifacético y no se limita a un solo género literario.

Como épico se coloca en la tradición helenística, como demuestra el argumento por sí solo. Pero Nevio ya se compara sin duda con Livio Andrónico: supera el mito con la historia, Ulises con Eneas, y une en un solo poema una «Odisea» romana con una «Ilíada» romana.[1] Obtiene el tema de sus recuerdos personales, pero también de relatos romanos. Es discutida su relación con Fabio Píctor;[2] a veces también el filo-cartaginés Filino de Akragas aparece como fuente posible.[3] Para la leyenda de los orígenes se ha pensado –además de en la tradición oral– en Timeo de Tauromenio.[4]

Sus apreciadísimas comedias se colocan en la línea de la Comedia Nueva –y de la Comedia Media–, pero sacan su fuerza cómica de fuentes indígenas. Sus contadas tragedias tienen en parte contactos argumentales con Esquilo (*Hector proficiscens*, *Lycurgus*) y Eurípides (*Iphigenia*); algunas entran ya en competición con Livio Andrónico (*Equos Troianus*, *Danae*).

Nevio es el creador en Roma no sólo de la épica histórica, sino también del drama histórico. De la vestimenta oficial de los romanos importantes, la *toga praetexta*, el género que crea toma el nombre de *fabula praetexta* o *praetextata*. El drama *Clastidium* trata sobre la victoria de Marcelo sobre el jefe galo Virdumaro (222 a.C.). Otra obra de este tipo parece que trataba sobre Rómulo.[5]

De forma aislada aparece citada también una *satyra* de Nevio (*fr.* 62 M. = 61 BÜ), de la cual no podemos hacernos una idea más precisa. La indicación de la obra plantea dudas, porque en la cita aparece la palabra *Saturnium*, de modo que *in satura* podría tener su origen en una (διττογραφία);[6] ciertamente, una *satura* se adaptaría muy bien a la imagen que nos hacemos de Nevio (v. Universo conceptual).

---

1. W. SCHETTER, Das römische Epos, Wiesbaden 1978, 18.

2. F. BÖMER, Naevius und Fabius Pictor, SO 29, 1952, 34-53; F. ALTHEIM, Naevius und die Annalistik, FS J. FRIEDRICH, Heidelberg 1959, 1-34; R. HÄUSSLER, Das historische Epos ... bis Virgil, Heidelberg 1976, 108, n. 53; 116; 120.

3. F. JACOBY, FGrHist 2 D, Berlin 1930, 598 (comentario del n.º 174).

4. F. NOACK, Die erste *Aeneis* Vergils, Hermes 27, 1892, 407-445, espec. 437.

5. V. TANDOI, Donato e la *Lupus* di Nevio, en: Poesia latina in frammenti, Miscellanea filologica, Genova 1974, 263-273.

6. Sobre la existencia de una *Satyra*: I. TAR, Über die Anfänge der römischen Lyrik, Szeged 1975, 56-58; v. ahora E. FLINTOFF 1988 (atractivo, pero hipotético).

Técnica literaria

La independencia de Nevio en relación con sus modelos está atestiguada por Terencio (*Andria* 15-19), según el cual Nevio habría contaminado, es decir, unido entre sí obras diferentes. Elemento importante de la técnica literaria es la romanización: los títulos de las obras en parte son latinizados (como ya hacía Livio Andrónico). En ellos emplea Nevio gustosamente el sufijo *-aria* (*Corollaria*, «La comedia de la corona»; *Tunicularia*, «La comedia de la túnica»). La formación es semejante a la de los nombres de la leyes, por ejemplo *lex agraria*, etc., pero tratándose de un sufijo tan vivo no es necesario pensar en una relación intencionada con el lenguaje jurídico latino.[1] El autor habla con desenvoltura de glotonerías romanas de carne de cerdo (*com.* 65 R.), de plañideras itálicas (*com.* 129 R.) y de la avaricia de los habitantes de las ciudades vecinas de Preneste y Lanuvio (*com.* 21-24 R.). Por ello se ha considerado que sea también el inventor de la comedia de ambiente romano, la *togata*; el argumento no es sin embargo concluyente, porque también Plauto por ejemplo, a pesar de la vestimenta griega de sus comedias, se refiere a situaciones romanas.

Típicamente romana es también la falta de diferencias métricas de fondo entre los diferentes géneros dramáticos.

Lengua y estilo

Versos trágicos y cómicos obedecen a las mismas leyes y muestran las mismas aliteraciones y empleos de palabras derivadas de la misma raíz. El estilo de la comedia, como lo conocemos en Plauto, ha recibido ya la impronta de Nevio.[2] Los ritmos son más variados en Nevio que en la Comedia Nueva; aquí aparece prefigurada una nota específica de la evolución del teatro romano que encontraremos en Plauto. La práctica romana de transponer en metro lírico partes recitativas de las tragedias encuentra su comienzo con verosimilitud ya en Livio Andrónico.[3]

Como Andrónico, también Nevio utiliza de forma diferente el lenguaje en la épica y en el drama. En el interior del *Bellum Poenicum* se acostumbra distinguir también niveles estilísticos: artísticas, ricas de aliteraciones y asonancias resultan las partes mitológicas y sacras, simples y de carácter semejante a las crónicas las partes históricas. Por un lado *bicorpores Gigantes magnique Atlantes* (19 M. = 8 BÜ), por otro *Manius Valerius consul partem exerciti in expeditionem ducit* (32 M.

1. Contra E. FRAENKEL 1935, 632.
2. E. FRAENKEL 1935, espec. 628-631.
3. E. FRAENKEL 1935, 632-634.

= 3 BÜ). La contraposición, por lo demás, no es exagerada. La lengua de las partes históricas recuerda precisamente la simple dignidad de las inscripciones triunfales romanas.[1] El concepto de «estilo cronístico elevado»[2] precisa, pues, una revisión. Como en las antiguas representaciones romanas de hechos históricos, la realidad como tal aparece tan llena de significado que hace superfluo cualquier tipo de ornamento («estilo factual» romano). Además, la dicción artística no está limitada a las partes míticas, ni la simplicidad a las históricas.[3] En consecuencia no es asumible argüir la imposibilidad de un doble cambio de estilo entre marco real y aportación; el estilo podía cambiar con mayor frecuencia y de manera menos abrupta de lo que se ha pensado.

Determinantes para la épica latina son en Nevio la latinización de epítetos homéricos compuestos, el predominio del presente como tiempo de la narración y los rudimentos de una sintaxis textual épica.

Universo conceptual I: Reflexión literaria

Elementos de teoría literaria se han supuesto en los prólogos de las comedias nevianas; en ese caso sería un precursor de Terencio.[4] También el fragmento sobre las Musas del *Bellum Poenicum* podría indicar una tematización de la autoconsciencia poética de Nevio.[5] Orgullo de poeta se expresa en su epitafio (quizá auténtico). En él ocupa el primer plano el trabajo lingüístico. En una noticia autobiográfica del *Bellum Poenicum* Nevio se representa como soldado romano y testigo ocular, legitimándose de ese modo como escritor de historia.[6]

Universo conceptual II

Nevio pone en evidencia tanto la unión del individuo con el grupo (cf. 42 M. = 50 BÜ), como los ritos de la religión del estado (24 y 31 M. = 26 y 35 BÜ); así subraya el papel profético de Anquises (3 M. = 25 BÜ). En la épica como en el drama el mito sirve de trasfondo a la conciencia del romano de su propia misión. No es casual que muchos títulos de dramas deriven del ciclo troyano. En el *Bellum Poenicum* la aventura de Eneas representa el comienzo de la historia romana, y en

1. E. FRAENKEL 1935, 639; cf. sobre esto ídem, Plautinisches im Plautus, Berlin 1922, 236-240; Elementi plautini in Plauto, Firenze 1960, 228-231 y 428 s.

2. LEO, LG 80.

3. Acertadamente U. HÜBNER, Zu Naevius' *Bellum Poenicum*, Philologus 116, 1972, 261-276.

4. SUERBAUM, Unters. 28 s. y 8; contra la autenticidad del epitafio: I. TAR, Über die Anfänge der römischen Lyrik, Szeged 1975, 54-56.

5. J. LATACZ, Zum «Musenfragment» des Naevius, WJA NF 2, 1976, 119-134.

6. SUERBAUM, Unters. 26.

ella se encierran también los motivos de los conflictos históricos sucesivos. La inclusión de la prehistoria no se funda en una simple aspiración a hacer una crónica completa, sobre todo porque Nevio muestra por otra parte que no le falta el coraje para aceptar la laguna. De algún modo no puede cubrir el periodo que va desde Rómulo hasta el comienzo de la Primera Guerra Púnica.

Al lado de tales tentativas de sostener la ética y la religiosidad política por medio de elementos «griegos» –mito y poesía–, no faltan tonos más modernos. En el poema épico Nevio dirige su interés psicológico también a personajes femeninos (4 M. = 5 BÜ). Numerosos dramas tienen por título nombres de heroínas: *Andromacha*, *Danae*, *Hesiona*, *Iphigenia*. Sin embargo, es muy difícil sobre todo encontrar valores romanos tradicionales en sus comedias.[1] La obra que conocemos relativamente mejor es la *Tarentilla*. En ella, dos jóvenes derrochan sus bienes en el extranjero, precisamente en casa de una mujer de Tarento, por tanto probablemente no en esa ciudad, porque en ella la denominación de *Tarentilla* no puede tener la función de distinguir a una persona. Huéspedes inesperados, llegan los padres. La inteligente muchacha consigue hechizar a los cuatro hombres. La victoria de la moral está ostensiblemente ausente. Una enseñanza ética podría estar dirigida al final, en contra de la convención romana, no a la juventud, sino a los padres.[2]

Entre las tragedias merece particular atención el *Lycurgus*, porque en ella se ataca a los adversarios del culto de Dioniso:[3] el dios *Liber* entra con su séquito en el país de los tracios. El rey Licurgo ordena capturar a las bacantes por medio del engaño. Cuando el rey, a pesar de todas las advertencias, quiere violentar al propio Baco, el dios se manifiesta en su potencia, libera a sus seguidoras y castiga al arrogante, de modo que los tracios se convierten.[4] Hace falta coraje para representar un drama semejante en una ciudad en la que, todavía algunos decenios más

1. W. HOFMANN 1981, 228-235, ve por otra parte el elemento romano de la comedia neviana entre otras cosas también en la predilección por ideas morales.

2. Cf. Plaut. *Bacch.* 1206-1210; *merc.* 983-986 y 1015 s.; J. WRIGHT, Naevius, *Tarentilla fr.* 1, RhM 115, 1972, 239-242 (pero *hic* no puede significar «en Tarento»); M. VON ALBRECHT, Zur Tarentilla des Naevius, MH 32, 1975, 230-239; fundamental ahora M. BARCHIESI 1978.

3. A. PASTORINO, *Tropaeum Liberi*. Saggio sul *Lycurgus* di Nevio e sui motivi dionisiaci nella tragedia latina arcaica, Arona 1955; H.-J. METTE, Die römische Tragödie und die Neufunde zur griechischen Tragödie (espec. para los años 1945-1964), Lustrum 9, 1964, espec. 51-54; S. MARIOTTI, Una similitudine omerica nel *Lycurgus* di Nevio, en Poesia latina in frammenti, Niscellanea filologica, Genova 1974, 29-34.

4. El argumento recuerda las *Bacantes* de Eurípides; había sido tratado ya por Esquilo, un trágico que se toma en consideración también como modelo de la *Danae* de Livio Andrónico y que recibe atención en Italia a causa de sus relaciones con Sicilia; cf. J.H. WASZINK 1972, 925 y 894 s.; para una fuente helenística: G. MORELLI, Il modello greco della *Danae* di Nevio, en: Poesia latina in frammenti, Miscellanea filologica, Genova 1974, 85-101.

tarde, se interviene de oficio contra las bacanales. El recurso al antiguo nombre latino *Liber* hace posible la representación oficial de un drama dionisíaco en Roma. La asociación a *Liber*, divinidad latina y plebeya, es cosa particularmente cara a Nevio: *Libera lingua loquemur ludis Liberalibus* («hablaremos libremente en los juegos de Líber», *com.* 112 R.). Es ésta una prueba más de la unidad espiritual de la obra de un hombre al que son odiosos los tiranos de todo tipo. Con ello concuerda también la concepción –por otra parte hipotética– de un Nevio satírico genuinamente romano.[1]

Pervivencia

El epitafio de Nevio afirma que después de su muerte en Roma dejaron de saber hablar latín; esto refleja la importancia de su éxito lingüístico a juicio de sus contemporáneos. Cicerón compara el arte de Nevio con el del escultor Mirón (*Brut.* 75); la afirmación de uno de los personajes de un diálogo suyo de que al escuchar a ciertas matronas ancianas de Roma, creía estar oyendo a Nevio (*de orat.* 3, 45) documenta el mayor conservadurismo y purismo lingüístico de las mujeres y demuestra que la lengua de Nevio era considerada la quintaesencia de un latín puro pero ya un poco anticuado.

Plauto y Virgilio superaron a Nevio; por ello las obras de éste perdieron su calidad de imprescindibles y desaparecieron. Del *Bellum Poenicum* existía una redacción no dividida en libros; otra repartida en siete libros remonta a Lampadión, gramático de la edad republicana; desconocemos si este autor revisó al mismo tiempo el texto. Debemos citas, por ejemplo, al comentario virgiliano atribuido a Probo. Los fragmentos, importantes por el contenido, conservados por Macrobio y por el *Servius Danielis* remontan probablemente al famoso gramático Elio Donato. Lexicógrafos como Nonio y gramáticos como Prisciano no tienen en sus manos ya la obra completa, sino tan sólo determinados pasajes cuya ordenación resulta a menudo oscura para nosotros.

Virgilio está familiarizado también con los trágicos latinos antiguos. Su *Eneida* debe sin duda al *Equos Troianus* de Nevio más de una sugerencia. Pero él barrió sobre todo la concepción del *Bellum Poenicum*. En éste la historia constituye la acción principal, el mito el fondo; la acción de la *Eneida* se desarrolla en época mítica, la historia aparece en ella como profecía. Virgilio debe a Nevio ciertas escenas y sobre todo la idea de unir una «Odisea» y una «Ilíada» romanas, quizá incluso el origen mítico de la rivalidad ancestral entre Roma y Cartago.[2] Después

1. E. Flintoff 1988.

2. B.G. Niebuhr, Vorträge über römische Geschichte, ed. M. Isler, vol. 1, Berlin 1846, 17; G. Luck, Naevius und Vergil, ICS 8, 1983, 267-275.

de la exuberante abundancia lingüística de Enio, Virgilio recupera a un nuevo nivel el camino de la sencilla dignidad de expresión que distingue a Nevio.

Nuestro conocimiento de las comedias de Nevio se funda en último término en Varrón, Remio Palemón (que trabaja bajo Tiberio y Claudio) y los arcaístas del siglo II d.C. La Edad Media parece conocer a Nevio exclusivamente como poeta cómico. A partir del Humanismo se recogen los fragmentos de Nevio, pero durante mucho tiempo es mantenido en la sombra por Enio. El interés del Romanticismo por el «arcaico» Nevio (en contraposición al «griego» Enio) reaviva la investigación. Hoy conviene intentar juzgar a Nevio según los criterios de su época, evaluar su conciencia artística y los aspectos de su obra que marcan el futuro.

Con Nevio aparece por primera vez en la literatura latina un poeta de fuerte sello personal. Partiendo de su propia experiencia funda la épica histórica romana y la *praetexta*. Una conquista de Nevio es la latinización de los epítetos homéricos compuestos; solamente Enio conquistará el hexámetro. El vigor lingüístico de sus comedias anticipa a Plauto.

Ediciones: R. y H. STEPHANUS (ESTIENNE), Fragmenta poetarum veterum Latinorum, quorum opera non extant, Genevae 1564, 214-237. * E.V. MARMORALE, Naevius poeta. Introd. bibliogr., testo dei frammenti e commento, Firenze (1945), 1953[3]. * E. H. WARMINGTON (TTr), ROL 2, London 1961[5], 46-155. * *Scaen.*: TRF[2] 6-14; TRF[3] 7-17; CRF[2] 5-31; CRF[3] 6-35. * *Bellum Poenicum*: W. MOREL, FPL, Lipsiae 1927[2], 17-29. * K. BÜCHNER, FPL, Leipzig 1982, 20-40; v. ahora: J. BLÄNSDORF, FPL, Stuttgart 1995 y E. COURTNEY, v. índice de abreviaturas. * S. MARIOTTI, Il *Bellum Poenicum* e l'arte di Nevio. Saggio con edizione dei frammenti del *Bellum Poenicum*, Roma 1955. * M. BARCHIESI, Nevio epico. Storia, interpretazione, edizione critica dei frammenti, Padova 1962. * L. (= W.) STRZELECKI, Lipsiae 1964. * *Praetextae*: L. PEDROLI, Fabularum praetextarum quae extant, Genova 1954, 67s. (T); 113 (C). * G. DE DURANTE, Le Fabulae praetextae, Roma 1966, 11-18; 48-51. * Edición particular: L. DI SALVO, Naevianae *Danaës* fragmenta, en: Studi noniani 2, Genova 1972, 61-66. ** *Léxico:* A. CAVAZZA, A. RESTA BARRILE, Lexicon Livianum et Naevianum, Hildesheim 1981. ** *Bibl.*: H.J. METTE, Die römische Tragödie und die Neufunde zur griechischen Tragödie (especialmente para los años 1945-1964), Lustrum 9, 1964, 13-14 y 50-54.

M. VON ALBRECHT, Naevius' *Bellum Poenicum*, en: E. BURCK, ed., Das römische Epos, Darmstadt 1979, 15-32. * M. BARCHIESI 1962, v. ediciones. * M. BARCHIESI, La *Tarentilla* rivisitata. Studi su Nevio comico, Pisa 1978. * V. BUCHHEIT, Vergil über die Sendung Roms. Untersuchungen zum *Bellum Poenicum* und zur Aeneis, Heidelberg 1963. * K. BÜCHNER, Der Anfang des *Bellum Poenicum* des Naevius, en: K.B., Humanitas Romana. Studien über Werke und Wesen der Römer, Heidelberg 1957, 13-34. * K. BÜCHNER, Das Naeviusproblem. Mythos und Geschichte, en: K.B., Resultate römischen Lebens in römischen Schriftwerken (= Studien zur römischen Literatur, vol. 6), Wiesbaden 1967, 9-25.

* K. BÜCHNER, Römische Geschichte und Geschichte der römischen Literatur, en: K. B., Römische Prosa (= Studien zur römischen Literatur, vol. 9), Wiesbaden 1978, 1-26, respecto a *Naevius* p. 1-3 (primero en ANRW 1, 2, 1972, 759-780). * H. CANCIK, Die republikanische Tragödie, en: E. LEFÈVRE, ed., Das römische Drama, Darmstadt 1978, 308-347. * E. FLINTOFF, Naevius and Roman Satire, Latomus 47, 1988, 593-603. * E. FRAENKEL, Naevius, RE Suppl. 6, 1935, 622-640. * H. FRÄNKEL, Griechische Bildung in altrömischen Epen, 2, Hermes 70, 1935, 59-72. * R. HÄUSSLER, Das historische Epos der Griechen und Römer bis Vergil, Studien zum historischen Epos der Antike, 1ª parte: Von Homer bis Vergil, Heidelberg 1976, 92-120. * W. HOFMANN, Die Volkstümlichkeit in der frühen römischen Komödie, Philologus 125, 1981, 228-235. * A. MAZZARINO, Appunti sul *Bellum Poenicum* di Nevio, Helikon 5, 1965, 157-158; 6, 1966, 232-236; 639-644. * O. RIBBECK, Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik, Leipzig 1875, reimp. 1968. * W. RICHTER, Das Epos des Gnaeus Naevius. Probleme der dichterischen Form, NAWG 1, 1960, 3. * W. SCHETTER, Das römische Epos, Wiesbaden 1978, 18. * L. STRZELECKI, De Naeviano *Belli Punici* carmine quaestiones selectae, Kraków 1935. * SUERBAUM, Unters. 13-42. * A. TRAINA, De Naevio et Philemone, en: íd., *Vortit barbare*. Le traduzioni poetiche da Livio Andrónico a Cicerone, Roma 1970, 37-40. * G. VILLA, Problemi dell'epos neviano. Passaggio dall'archeologia mitica alla narrazione storica, RAIB 64, 1977-1978, 1, 119-152. * J.H. WASZINK, Zum Anfangsstadium der römischen Literatur, en: ANRW 1, 2, 1972, 869-927.

ENIO

Vida, cronología

Hacía un año de la primera representación de un drama latino en Roma cuando Q. Enio vio la luz en la población de Rudiae, en la Italia meridional (239 a.C.). En aquel lugar se cruzan diversas civilizaciones. Enio dice que posee tres corazones, puesto que habla tres lenguas: el osco, el griego y el latín (Gell. 17, 17, 1); es, por tanto, un natural mediador e iniciador cultural. Perteneciente a una importante familia mesápica, seguramente recibe una cuidada formación, sobre todo de retórica y filosofía. Entra en contacto con el drama griego en la ciudad de Tarento, rica en tradiciones teatrales. Sirve como soldado en una unidad itálica meridional del ejército romano. Durante su servicio militar encuentra a Catón el Viejo, que en el año 204 a.C. lo lleva con él a Roma.[1] De este modo, es justamente el exponente de los valores romanos tradicionales quien le inocula personalmente a Roma el bacilo de la cultura griega. En esta notable combinación se ha visto sin

1. Puesto en duda, probablemente sin razón, por E. BADIAN, Ennius and his Friends, en: Ennius. Sept exposés..., 1972, 156.

razón una ironía de la suerte; se trata más bien de un incentivo para examinar de nuevo el cliché de un Catón enemigo de lo griego.

En Roma Enio, como antes de él Livio Andrónico, se dedica a la enseñanza. Comenta obras griegas y obras latinas compuestas por él (Suet. *gramm.* 1). Escritos sobre las letras del alfabeto y sobre las sílabas, sobre metros y sobre la disciplina augural, que circulaban bajo su nombre, ya eran considerados espurios en la Antigüedad.[1] Enio vivía en el Aventino en condiciones humildes: tenía a su servicio una sola criada. Sin embargo mantenía relaciones de amistad con muchos miembros de la aristocracia romana, entre los cuales hay también enemigos de Catón; entre ellos están Escipión Nasica y M. Fulvio Nobilior, a quien sigue a Etolia, al modo de un «poeta cortesano» helenístico. Fulvio consagra un templo al *Hercules Musarum;*[2] su hijo Q. Nobilior, del que probablemente Enio toma el nombre, hace que el poeta obtenga la ciudadanía romana (Cic. *Brut.* 79).[3] Las empresas de Escipión el Africano fueron celebradas por Enio (presumiblemente después de la expedición contra Antíoco) en el *Scipio* y más tarde en los *Annales*. Acontecimientos contemporáneos se reflejan en los *Annales*, así como en los dramas históricos.

A partir de una broma urbana de las *Saturae* se ha deducido que Enio padecía de gota (*sat.* 64 V.); sin embargo no hay nada que justifique que muriese de esta enfermedad (Hier. *chron. a. Abr.* 1849).[4] Enio muere en el año 169 a.C., después de haber podido ver representada su tragedia *Thyestes*. Sus cenizas fueron llevadas a su patria y en la cripta sepulcral de los Escipiones se colocó una estatua suya.[5]

Después de la Primera Guerra Púnica Livio Andrónico había fundado la literatura latina; una generación más tarde, hacia la mitad de la Segunda Guerra Púnica, Enio llega a Roma. Como Livio, también él conquista, por sí mismo y por la poesía, patria y ciudadanía en Roma, exclusivamente gracias a su propia actividad espiritual.

---

1. Sobre la autenticidad: F. NAGY, Der Dichter und Grammatiker Ennius, EPhK 61, 1938, 88-99.

2. Cic. *Arch.* 27; CIL 6, 1307 = DESSAU 16; Paneg. 4 (= Eumenius *pro restaur. scholis*), 7, BAEHRENS 121, 25-122, 5; cf. Serv. *Aen.* 1, 8; GROAG, RE 7, 1, 1910, 266. La *Ambracia* estaba destinada a los *ludi* triunfales de Fulvio.

3. Diversamente BADIAN 1972, antes citado, 185.

4. Correctamente A. GRILLI, *Ennius podager*, RFIC 106, 1978, 34-38.

5. El año de la muerte no puede ponerse en duda; sobre el retrato de Enio: T. DOHRN, Der vatikanische Ennius und der *poeta laureatus*, MDAI (R) 69, 1962, 76-95; K. SCHEFOLD, Griechische Dichterbildnisse, Zürich 1965, tab. 24 a.

Compendio de las obras

Poema épico: *Annales*

Tragedias: *Achilles* (*Achilles Aristarchi*), *Aiax*, *Alc(u)meo*, *Alexander*, *Andromacha* (*Andromacha aechmalotis*), *Andromeda*, *Athamas*, *Cresphontes*, *Erectheus*, *Eumenides*, *Hectoris lytra*, *Hecuba*, *Iphigenia*, *Medea*, *Medea exul* (= *Medea*?), *Melanippa*, *Nemea*, *Phoenix*, *Telamo*, *Telephus*, *Thyestes*.

Praetextae: *Ambracia*, *Sabinae*.

Comedias: *Cupiuncula*, *Pancratiastes*.

Varia: *Epicharmus*, *Epigrammata*, *Euhemerus* (*sacra historia*), *Hedyphagetica*, *Protrepticus* (*praecepta*), *Satura(e)*, *Scipio* (¿poema épico?), *Sota*.

Estructura y génesis de los *Annales*

El poema épico histórico de Enio, titulado *Annales*, fue publicado en varias entregas por grupos de libros (no necesariamente tríadas o héxadas);[1] en particular, los libros 16 al 18 fueron publicados más tarde que los restantes. El 16 es citado con mayor frecuencia que los libros cercanos a él,[2] lo que hace suponer que fuese el primero de una edición independiente.

Enio escribe los *Annales* en edad madura, más tarde que los *Hedyphagetica* (compuestos después del 189 a.C.).[3] Según su testimonio, en 173/172 a.C. Enio trabaja en el libro 12. Los últimos seis libros fueron compuestos por lo tanto en los restantes tres o cuatro años de la vida del poeta. En consecuencia Enio debió comenzar el primer libro como muy tarde hacia el 179 a.C.

A diferencia de Nevio, Enio dividió él mismo su obra en libros (según la norma helenística). Como indica el título, el relato está ordenado cronológicamente; sólo la Primera Guerra Púnica es pasada por alto, porque ya la había tratado Nevio (Cic. *Brut.* 76).[4] Sin que sea necesario pensar en una estructura triádica rígida, los *Annales* se articulan en grupos compuestos por tres libros cada uno.

La primera tríada abarca la prehistoria (1) y la época de los reyes (2 y 3). Se describe en ella el ordenamiento de la comunidad romana. El segundo grupo (libros 4-6) trata el primer periodo republicano, por tanto la conquista de Italia hasta el conflicto con Cartago.[5] Los libros 7-9 describen este encuentro. Tanto el libro 7 como el 10 comienzan con una invocación a las Musas y un proemio. La guerra macedónica contra Filipo V ocupa los libros 10 y 11; el 12 constituye una conclusión provisional. VAHLEN (ad *ann.* 374-377;

1. Admite las héxadas A. GRILLI 1965, 34-36.

2. O. SKUTSCH 1968, 20.

3. O. SKUTSCH 1968, 39.

4. El testimonio de Cicerón excluye un tratamiento por superficial; en él piensan VAHLEN, ed. CLXXIX, y LEO, LG 168; sobre este problema cf. G. ANNIBALDIS, Ennio e la prima guerra punica, Klio 64, 1982, 407-412.

5. El contenido exacto del 6° libro es controvertido: O. SKUTSCH 1987, 512-514, y T.J. CORNELL, Ennius, *Annals VI*. A Reply, *ibid.* 514-516.

cf. *praef.* CXCVII) supone que hay aquí una autorepresentación en forma de una «sphragis»;[1] pero ésta podía encontrarse también al final del libro 15. La penúltima tríada trata la guerra contra Antíoco (libros 13 y 14) y la campaña victoriosa de Fulvio contra los etolios (15).

El libro 16, que constituye un nuevo comienzo, está dedicado a las empresas de T. Cecilio Teucro y de su hermano. Muy poco es lo que se sabe de los dos últimos libros. A una continuación hasta la victoria de Paulo en Pidna (168 a.C.)[2] se opone la fecha de la muerte del poeta (169 a.C.), transmitida de forma fiable por Cicerón, buen conocedor de Enio.

Fuentes, modelos, géneros

Mientras que los trágicos griegos se dedican a un solo género literario, Enio, como autor, es universal. Como pionero, tiene que abrir nuevas vías en diversas direcciones. Al lado de la parodia épica *Hedyphagetica* (más o menos «Placeres de la mesa»), de la que nos quedan algunos versos sobre peces marinos y deliciosos frutos de mar, se sitúan el *Epicharmus* de inspiración pitagórica y el racionalista *Euhemerus* (todavía el padre de la Iglesia Lactancio polemizará con este primer ensayo de la prosa artística latina). Entre los géneros literarios más humildes la sátira está más cercana a la personalidad de Enio que la comedia (sólo sabemos de dos obras cómicas). La prevalencia de las tragedias en su producción dramática corresponde a la inclinación de su talento, pero también a la situación del teatro romano en su época: en la escena cómica el genio de Plauto celebra sus triunfos, mientras que la tragedia ha quedado huérfana con el silencio de Andrónico y de Nevio. Pasando revista a los títulos de las tragedias enianas se reconoce una predilección por Eurípides,[3] el más «trágico» de todos los trágicos (Arist. *poet.* 13, 1453 a 28-30). Esta elección está cargada de consecuencias para la literatura latina. El pensamiento y la duda conquistan los escenarios; la lengua de la poesía se adecúa a la de la argumentación retórica. El poeta observa las profundidades del alma, incluso del alma femenina. La culpa y el delito deben suscitar horror, pero estimulando al mismo tiempo la comprensión humana.

Esquilo es ciertamente el modelo de las *Eumenides*; más que nada recuerda a Esquilo el estilo patético e impetuoso;[4] de Sófocles no es posible indicar ningu-

1. W. Kranz, Sphragis. Ichform und Namensiegel als Eingangs- und Schlußmotiv antiker Dichtung, RhM 104, 1961, 3-46 y 97-124.

2. Así según G. D'Anna, Ancora sull'argomento degli ultimi due libri degli *Annales* enniani, RFIC 107, 1979, 243-251; R. Rebuffat, *Unus homo nobis cunctando restituit rem*, REL 60, 1982, 153-165 (Enio habría muerto en 167).

3. Son euripídeas: *Alexander, Andromeda, Erechteus, Hecuba, Iphigenia*, los dos dramas sobre Medea, *Melanippa, Phoenix, Telephus, Thyestes*, quizá también *Athamas, Alcmeo* y *Cresphontes*.

4. I. Gualandri, Problemi di stile enniano, Helikon 5, 1965, 390-410.

na huella; el «clásico» de la tragedia es el más lejano de Enio.[1] Un drama, *Achilles*, es tomado por Enio de un contemporáneo de Eurípides más viejo que él, Aristarco de Tegea; Plauto se refiere al mismo en el comienzo del *Poenulus*. Enio utiliza también comentarios de las obras que imita.[2]

Como épico, Enio muestra la pretensión de ser la reencarnación de Homero, y hace que se la confirme el poeta griego en persona en el célebre relato de su sueño (v. Reflexión literaria). A pesar de ello, a causa del argumento histórico, de las consideraciones filosóficas y filológicas esparcidas por todas partes, y de la estructura suelta y abierta de su poema –carente de la unidad de acción y de persona– Enio sigue siendo, mucho más de lo que se acostumbra admitir, un poeta helenístico.[3] Su aparición personal al comienzo y al final del poema no es homérica; el sueño homérico tiene quizá rasgos de Calímaco;[4] en el conjunto, sin embargo, Enio se coloca en una tradición helenística (no calimaquea) de sucesión homérica.[5]

Por lo que se refiere a las fuentes de su poema, nos vemos forzados a simples suposiciones. Los anales de los pontífices, admitiendo que Enio los consultase de forma sistemática, difícilmente podían serle útiles para los tiempos más antiguos; sobre el periodo de los reyes había una rica literatura griega;[6] también las tradiciones gentilicias romanas podían ofrecerle notas a Enio. Coloca la fundación de Roma alrededor de 1100 a.C.; ello concuerda, es cierto, con la fecha fijada por Eratóstenes para la destrucción de Troya en el año 1184; y al igual que para Eratóstenes, también para él Rómulo es nieto de Eneas; pero en Enio, Rómulo es hijo de Ilia, en Eratóstenes, de Ascanio.[7] Las fuentes de sus *praetextae* (*Sabinae* y posiblemente también *Ambracia*) son igualmente desconocidas.

En la épica como en la tragedia, Enio se compara ya también con sus predecesores latinos. La tradición indígena del saturnio actúa todavía de forma indirecta sobre la arquitectura verbal del hexámetro eniano. En particular hay continuidad en la bipartición del verso y en determinados esquemas de la aliteración (a b b a; a a b c c, etc.).[8]

---

1. G. Cerri, Ennio e l'*Antigone* di Sofocle, QUCC 29, 1978, 81-82, examina la posibilidad de una *Antígona* eniana influenciada por Sófocles.

2. Leo, LG 192; más cauto H.D. Jocelyn, ed. 1967, 46.

3. K. Ziegler 1935 y 1966. P. Wülfing-von Martitz, Ennius als hellenistischer Dichter, en: Ennius. Sept exposés... 1972, 253-289.

4. H.D. Jocelyn 1972, 1015; por lo demás el argumento «Helicón-Parnaso» es frágil; v. más abajo.

5. C.O. Brink 1972; cf. también P. Magno, I modelli greci degli *Annales* di Ennio, Latomus 41, 1982, 477-491.

6. E. Gabba, Considerazioni sulla tradizione letteraria sulle origini della Repubblica, en: Les origines de la république romaine, Entretiens Fondation Hardt 13 (1966), 1967, 133-174.

7. H.D. Jocelyn 1972, 1013.

8. A. Bartalucci, La sperimentazione enniana dell'esametro e la tecnica del saturnio, SCO 17, 1968, 99-122.

Entre las creaciones enianas más significativas se recuerda la *Satura*[1] (título tomado probablemente de la expresión *lanx satura* «plato de sacrificios mixto»), una mezcla poética cuya característica principal es la variedad de formas; el elemento satírico en sentido moderno no falta ciertamente en él (*sat.* 1; 12 s.; 14-19; 59-62; 69 s. V.), pero en su origen no constituye la esencia del género literario. Esta obra contenía composiciones poéticas de carácter completamente diferente entre sí. Al lado de influjos helenísticos se toman en consideración también sugerencias de las comedias de Plauto.[2] Si Enio tuvo necesidad del modelo de los yambos de Calímaco para concebir la idea de insertar en su *Satura* fábulas (como la graciosa historia de la cojugada,[3] *sat.* 21-58 V.), es un problema que queda sin solución, sobre todo porque el empleo del *versus quadratus* en las fábulas no tiene precedentes griegos. Con la *Lucha entre la muerte y la vida* (*sat.* 20 V.) Enio inaugura en Roma la poesía alegórica, destinada a tener un gran futuro. El peso de la reflexión literaria en la *Satura* hace pensar en Calímaco.[4]

En otras obras menores, que actualmente ya no se consideran como partes integrantes de la *Satura*, Enio sigue claramente impulsos helenísticos: así en *Euhemerus*, *Sota*, en *Hedyphagetica* y en los epigramas (fue él probablemente quien introdujo en Roma el dístico elegíaco). Es importante el hecho de que los autores imitados en estas obras son originarios de Sicilia: Epicarmo de Siracusa, Evemero de Mesina y Arquestrato de Gela. Ello arroja una luz significativa sobre la importancia espiritual y literaria de la conquista de Sicilia por parte de los romanos en la Primera Guerra Púnica.

Técnica literaria

Enio no es todavía capaz de crear un poema épico artísticamente completo en sí, como exige la crítica homérica aristotélico-helenística; esta tarea queda reservada para Virgilio. Sin embargo, el análisis estructural demuestra que él no relata cada detalle como un cronista ingenuo, sino que trata las diferentes campañas militares como unidades independientes. Naturalmente, encontramos en él todos los elementos de la técnica homérica: discursos, descripciones de sueños, comparaciones. En la comparación épica[5] Enio elimina los rasgos que quedan «fuera de

1. Cada uno de los libros podía ser designado como *satura*, el conjunto como *saturae*: C.W. MÜLLER, Ennius und Äsop, MH 33, 1976, 193-218 (bibliogr.).

2. J.H. WASZINK, Problems concerning the *Satura* of Ennius, en: Ennius. Sept exposés... 1972, 99-147.

3. C.W. MÜLLER, citado en la penúltima nota; F. MENNA, La ricerca dell'adiuvante. Sulla favoletta esopica dell'allodola (Enn. *sat.* 21-58 V.[2]; Babr. 88; Avian. 21), MD 10, 11, 1983, 105-132.

4. J.H. WASZINK, citado en la nota 2, espec. 121-130.

5. H. VON KAMEKE 1926; W. RÖSER 1939; M. VON ALBRECHT, Ein Pferdegleichnis bei Ennius, Hermes 97, 1969, 333-345; ídem, Poesie 26-31.

tiro», se orienta más rigurosamente sobre el *tertium comparationis*, busca una estructura sintáctica más clara y una sobria articulación antitética. En ello se da la mano con la crítica homérica helenística,[1] demostrando ser un *poeta doctus*.

De acuerdo con la tendencia a la diferenciación de los géneros, el influjo de la retórica es más fuerte en el drama que en la épica.[2] Sin embargo, la transfiguración de la tragedia griega no puede comprenderse recurriendo simplemente a la fórmula de la «retorización». En esta libre transposición entran en juego tanto las características del modelo como las peculiaridades de la lengua latina (por ejemplo, en esta época no han tenido todavía desarrollo las construcciones participiales) y la mentalidad del público.

Sólo algunas veces podemos reconstruir la estructura de la acción; en la *Medea* el análisis de la manera como hace las citas Prisciano ha permitido establecer con seguridad la sucesión de los fragmentos enianos: se encuentra coincidencia con Eurípides.[3] Enio sigue en parte consideraciones racionales, o más bien racionalísticas: así en el prólogo de *Medea* reconstruye, en contra de Eurípides, la sucesión cronológica de los hechos (es verosímil que conociese los escolios que criticaban la contravención de la cronología por parte de Eurípides).[4]

Lengua y estilo

Mientras que los adjetivos de Homero expresan preferentemente cualidades permanentes (algunas veces también cuando contrastan con la situación del momento), Enio fija en sus epítetos observaciones y estados de ánimo relacionados con el momento, que con frecuencia parecen aproximarse al expresionismo («prados azules» *ann.* 516 V.^{2} = 547 SK.; «mar amarillo» *ann.* 384 V.^{2} = 377 SK.). Obtiene también efectos atmosféricos de sensibilidad impresionista (flameante luz *ann.* 35 V.^{2} = 34 SK.; espumantes ollares de un caballo *ann.* 518 V.^{2} = 539 SK.).

Enio consigue la apropiación de los epítetos homéricos por medio de neologismos, por ejemplo Jupiter «altitonante» (*altitonans*: *ann.* 541 V.^{2} = 554 SK.). Un adjetivo compuesto como *omnipotens* (*ann.* 458 V.^{2} = 447 SK.), cuya ausencia en la teología y en la filosofía posteriores sería inconcebible, fue creado por Enio. Otros adjetivos son sustituidos por construcciones como *Tiberine, tuo cum flumi-*

1. A. CLAUSING, Kritik und Exegese der homerischen Gleichnisse im Altertum, tesis Freiburg i. Br. 1913.

2. O. SKUTSCH 1968, 181-190.

3. H.D. JOCELYN, The Quotations of Republican Drama in Priscian's Treatise *De metris fabularum Terentii*, Antichthon 1, 1967, 60-69.

4. Él acentúa el lado material de la acción, alejándola del tono religioso del modelo: G.G. BIONDI, Mito o Mitopoiesi?, MD 5, 1980, 125-144, espec. 125-132.

ne sancto (*ann.* 54 V.[2] = 26 SK.).[1] Como primer virtuoso de lengua latina Enio no se arredra ni siquiera ante juegos fonéticos, como cuando reproduce de forma naturalista el sonido de la trompeta con *taratantara* (*ann.* 140 V.[2] = 451 SK.) o extiende a siete palabras en un solo verso la aliteración tan típica del latín arcaico, tanto que resulta un auténtico trabalenguas (*ann.* 109 V.[2] = 104 SK.). Cuando corta ocasionalmente una palabra (*do* por *domus*: *ann.* 576 V.[2] = 587 SK.; apócope) o bien la divide en dos (*cere-comminuit-brum* «destrozó el cerebro» *ann.* 609 V.[2] = *spuria* 5 SK.: tmesis), para nuestra sensibilidad ha ido más allá de los límites de la lengua latina (y del buen gusto); pero Enio se siente incluido en la práctica helenística de utilizar fenómenos del uso lingüístico homérico como modelo para nuevos experimentos.[2] En la perspectiva parcialmente personal de los *Annales* se podrían reconocer rasgos líricos; se distingue del carácter de vigencia general, fuera del tiempo, de la poesía épica y sería un ejemplo más de *contaminatio* eniana, que incluye también a la épica en el «cruce entre géneros» que se manifiesta en el helenismo.[3]

El hexámetro latino[4] ha sido acuñado de una vez por todas por Enio. Mientras que en griego las cesuras centrales masculina y femenina están prácticamente en equilibrio, en latín prevalece ya en Enio netamente la masculina (pentemímera: 86,9% de todos sus hexámetros); al final del verso se colocan preferentemente palabras de dos o tres sílabas. La evolución siguiente del hexámetro alcanza sólo algunas finezas: el aumento de los dáctilos, especialmente en el primer pie, el consiguiente rechazo de los monosílabos o de palabras de más de tres sílabas al final del verso y el tratamiento de la *-s* final como consonante haciendo posición. También la simetría de la arquitectura verbal no está en Enio todavía fijada como en los augústeos, si bien el poeta resulta también un pionero desde este punto de vista (cf. *ann.* 570 V.[2] = 582 SK. con Ov. *met.* 14, 301). Fenómenos más tardíos son anticipados por el intercambio artístico en la referencia de los términos (*ann.* 411 s. V.[2] = 404 s. SK.): *reges per regnum statuasque sepulcraque quaerunt / aedificant nomen, summa nituntur opum vi*. «Los reyes con su poder buscan estatuas y sepulcros [!], edifican su gloria [!], aspiran a ella con toda su fuerza» (la llamada doble enálage).[5] Lo que a continuación gana el hexámetro en soltura, a menudo lo pierde en color y fuerza expresiva. De este modo Enio es capaz de encerrar el sentimiento de inseguridad interior en un verso holodáctilo sin las cesuras habituales:

1. H.B. ROSÉN, Die Grammatik des Unbelegten, Lingua 21, 1968, 359-381.
2. J.E.G. ZETZEL, Ennian Experiments, AJPh 95, 1974, 137-140.
3. G. SHEETS, *Ennius Lyricus*, ICS 8, 1983, 22-32.
4. J. HELLEGOUARCH, Les structures verbales de l'hexamètre dans les *Annales* d'Ennius et la création du vers épique latin, Latomus 41, 1982, 743-765.
5. O. SKUTSCH 1975.

corde capessere: semita nulla pedem stabilibat (*ann.* 43 V.[2] = 42 SK.). De acuerdo con la diversidad de género, en los *Annales* la estructura del hexámetro es más rígida que en los *Hedyphagetica*.[1]

Enio establece una diferencia lingüística entre épica y drama. Los *Annales* contienen más elementos arcaicos que las tragedias.[2] Llama particularmente la atención la ausencia de los casos oblicuos de *is / ea / id* en los fragmentos épicos[3] (o su sustitución por formas muy arcaicas), en total contraste con las tragedias y la prosa del *Euhemerus*. En esta obra las formas pronominales comunes son empleadas para ligar las frases de una manera que seguirá siendo corriente en la prosa narrativa latina arcaica. También bajo este aspecto se le reconoce a Enio validez canónica: todos los épicos posteriores conservan su aversión a las formas oblicuas; los prosistas, por el contrario, las usan con frecuencia y de buena gana. Esto no es más que un ejemplo particularmente vistoso de la fuerza del influjo estilístico de los fundadores de las tradiciones poéticas romanas y de la fidelidad en los detalles, unas veces conmovedora, otras divertida, que parece formar parte de los presupuestos de un desarrollo cultural ininterrumpido.

En las tragedias Enio emplea una lengua mucho más simple que en el poema épico, como ocurre también en la literatura griega. Es cierto que hay en él diferencias estilísticas también en el interior de las tragedias entre senarios y versos largos; sin embargo también las partes cantadas están lejos de la altura estilística épica. Cicerón (*orat.* 36) habla de un lector que lee de buena gana los dramas de Enio justamente porque no se alejan del uso lingüístico común. Es ésta una diferencia respecto al lenguaje rebuscado de su sucesor Pacuvio.

Rasgos retórico-musicales de la tragedia helenístico-romana en Enio son la transposición de versos dialógicos (trímetros) en versos largos recitativos (septenarios y octonarios) o bien en monodias líricas, las aliteraciones redundantes, el juego sentencioso de las antítesis (p. ej. en el coro de los soldados de *Iphigenia*, *trag.* 195-202 J.), acumulaciones de sinónimos y asonancias (así en el lamento de Andrómaca, *trag.* 80-94 J.).

Enio eleva a imágenes poéticas trozos de vida romana (p. ej. *ann.* 484-486 V.[2] = 463-465 SK.; 84-88 V.[2] = 79-83 SK.). Ni siquiera retrocede ante atrevidas metáforas: «escudo del cielo» (*trag.* 189 J.). En *templa caeli* (*ann.* 49 V.[2] = 48 SK. y otros lugares) acoge en la poesía una expresión del lenguaje augural. La sugestión visual puede concordar con los efectos expresionistas de color y de sonido. La

1. O. SKUTSCH 1968, 39; TIMPANARO, AAHG 5, 1952, 198, explica la diversidad con referencia a la cronología.

2. Gen en *-ai*, inf. en *-ier*, gen. pl. en *-um* en vez de *-orum*.

3. J.D. MIKALSON, Ennius' Usage of *is, ea, id*, HSPh 80, 1976, 171-177.

creatividad lingüística[1] de Enio tiene consecuencias incalculables para la literatura romana.

Universo conceptual I: Reflexión literaria

Enio se coloca en una tradición de veneración homérica de sello helenístico pero no calimaqueo, mientras que por otra parte la forma de la narración del sueño puede contener también rasgos calimaqueos. La equiparación de su propia persona con Homero encuentra un paralelo que nos lleva al área de la Magna Grecia: Antípatro de Sidón (s. II/I a.C.) afirma (AP 7, 75) que Homero se habría reencarnado en Estesícoro. Puesto que Estesícoro, ciudadano de la ciudad siciliana de Himera, es mencionado junto con Homero ya por Simónides († 468/467 en Akragas) es lógico que se busque una fuente común para Antípatro y Enio.

El problema de la localización del sueño homérico está actualmente resuelto a favor del Helicón, del que hablan todos los admiradores de Enio más cercanos a él. El Parnaso, mencionado sólo por Persio (y por el escolio a su pasaje), en el siglo II a.C. todavía no se había convertido en el monte de la poesía.[2] Al comienzo de los *Annales*, después de una invocación a las Musas, se retiraba[3] a la cima del Helicón, veía allí en un sueño a Homero, se despertaba y quizá encontraba también a las Musas.[4] En la concepción eniana se cruzan Homero, Hesíodo y la tradición más tardía.

Enio sostiene científicamente su propia identificación con Homero por medio de la doctrina pitagórica de la metempsícosis, que sin embargo no es presentada como un fin en sí misma. Entre las dos existencias poéticas se coloca una encarnación en un cuerpo de pavo. La figura de ave corresponde según Platón (*Tim.* 91 d) a la esencia del poeta: él está libre de toda maldad, ligero, y se ocupa de las cosas celestes, pero por ingenuidad se confía demasiado en la apariencia visible.[5] Decisiva resulta la ambición de realizar en Roma algo análogo a lo que Homero ha realizado en Grecia.[6]

---

1. I. GUALANDRI, Le componenti dello stile tragico di Ennio, SCO 14, 1965, 100-119; ídem, Problemi di stile enniano, Helikon 5, 1965, 390-410.

2. LATTE, Religionsgeschichte 224, n. 3.

3. Calímaco, en cambio, *sueña* el monte de las Musas.

4. J.H. WASZINK, Retractatio Enniana, Mnemosyne ser. 4, 15, 1962, 113-132.

5. El pavo es elegido no sólo a causa de su belleza sino también por su relación con Samos, la patria de Pitágoras.

6. ¿Era necesario subrayar que Homero habló a Enio en hexámetros latinos, iniciando así expresamente el empleo de este metro en la épica romana? A. SETAIOLI, Ennio e gli esametri latini di Omero. Una nuova testimonianza sul proemio degli *Annali*?, WS 97, 1984, 137-142.

«Salve, poeta Enio...» (*sat.* 6 V.): este pasaje procedente de la *Satura*, justamente, no es entendido en la actualidad como autoalocución, sino puesto en el contexto de un simposio,[1] pero la identificación del comportamiento poético con el acto de beber se adapta al concepto difundido de que Homero se asemeja a una fuente. La particular «franqueza» que se desprende del *medullitus* pertenece por el contrario a la esfera más auténtica de la *Satura*.

La universalidad a que aspira Enio es un reflejo de la concepción helenística según la cual Homero fecunda todo género literario. En el relieve de Arquelao de Priene («Apoteosis de Homero») aparecen como personificaciones Mito, Historia, Poesía, Tragedia y Comedia. Enio ha puesto en práctica esta concepción helenística de Homero, tratando de realizarla en un nuevo elemento lingüístico.[2]

Cuando Enio se llama a sí mismo *dicti studiosus* (φιλόλογος), es decir, literato, erudito y poeta en una sola persona, ya parece en ello una profesión de alejandrinismo artístico. Como autor que inventa conscientemente, como poeta que razona, se ha convertido en una figura simbólica para la literatura de Roma y de Europa.

Su papel social de amigo modesto, sensible y erudito, con el cual el poderoso caudillo puede confiarse en el trabajo realizado, ha sido fijado por él en un inolvidable retrato de una simbiosis típicamente romana de espíritu y poder (*ann.* 234-251 V.^{2} = 268-285 Sk.).

Universo conceptual II

Las obras de Enio encarnan por un lado valores romanos, por el otro, valores helenísticos. En el coro de los soldados de *Iphigenia*[3] resuenan ideas romanas sobre los daños de la inactividad y los beneficios del trabajo («quien no sabe emplear su ocio tiene más trabajo que cuando trabaja en su trabajo»); el mismo texto, sin embargo, puede leerse también como una celebración de cuño griego del *otium*.[4]

Hasta el elogio de los héroes romanos a los que Enio quiere procurar gloria eterna con su poesía muestra rasgos helenísticos;[5] su contribución a la leyenda escipiónica es probablemente considerada bastante grande.[6] Juegan aquí también

1. H.D. Jocelyn, Ennius, *sat.* 6-7 V., RFIC 105, 1977, 131-151.
2. C.O. Brink 1972.
3. K. Büchner, Der Soldatenchor in Ennius' *Iphigenie*, GB 1, 1973, 51-67.
4. O. Skutsch 1968, 157-165.
5. O. Zwierlein, Der Ruhm der Dichtung bei Ennius und seinen Nachfolgern, Hermes 110, 1982, 85-102.
6. En la tradición romana de los cantos triunfales coloca U.W. Scholz, Der *Scipio* des Ennius, Hermes 112, 1984, 183-199, el poema en alabanza del general, por cuanto lee los pocos versos conservados como septenarios trocaicos.

motivos de apoteosis que tienen su origen en un culto a la personalidad «no romano».

No basta este embrión de individualismo: Enio da otro paso expresando su propia aversión hacia los «rudos soldados» y subrayando –con espíritu completamente griego– la primacía de la *sapientia* y del enfrentamiento puramente verbal (*doctis dictis*) sobre la violencia. «Ya que los estúpidos cerdos acostumbran batirse con violencia» (*ann.* 105 V.[2] = 96 SK.). Aquí habla la sabiduría griega,[1] pero también la sabiduría doméstica romana. En el poema épico nacional de Roma no se puede hablar en absoluto de una celebración romántica de la guerra; en el centro están más bien valores racionales.[2] Incluso en un enemigo como Pirro, Enio subraya los rasgos nobles y caballerescos. A pesar de la alta valoración de la *virtus* (*trag.* 254-257 J.), Enio afirma, sin embargo, que el derecho es superior al valor: *melius est virtute ius* (*trag.* 155 J.).[3] En el concepto de derecho está comprendida la equidad (*aequum*) (cf. Cic. *off.* 1, 62-65): aquí se expresa claramente un principio fundamental del comportamiento social romano.

Por lo que se refiere a la representación de los personajes, al poeta le atrae en Medea no tanto la potencia mágica cuanto el drama humano, si bien no atenúa de ningún modo sus rasgos negativos. La intensidad de la representación de la vida, la sensibilidad por el *pathos* y lo trágico del instante en Enio corresponden a la «comicidad del instante» en su contemporáneo Plauto.[4]

En la tragedia *Phoenix* (verosímilmente inspirada en el drama homónimo de Eurípides) se desarrolla un conflicto entre padre e hijo (*trag.* 254-257 J.). Fénix, en Enio como en Eurípides, es inocente. En Enio se encuentran moral estoica y moral romana. Mientras Fénix muestra rasgos estoicos, en *Telamo*[5] el *ethos* es más sutil. También aquí hay conflicto entre padre e hijo; se trata de nuevo de una condena basada en una acusación calumniosa. Mientras que en el resto de la tradición el protagonista es el hijo, Teucro, en Enio lo es el padre, Telamón. Teucro, hermanastro de Ayax, después del regreso de la guerra de Troya, es acusado por su padre Telamón de ser corresponsable de la muerte de Ayax. La caracterización del padre está llena de *ethos*: él acepta en fin la muerte del hijo, porque sabe que ha engendrado mortales; y reconoce también a Teucro el derecho a defenderse. Es por lo tanto, un *pater familias* romano; pero al mismo tiempo expresa un pesimismo auténticamente euripideo. No cree en el arte del adivino. Con espíritu

1. H. FUCHS, Zu den *Annalen* des Ennius, 2. Ennius und der Krieg, MH 12, 1955, 202-205.

2. E. TIFFOU, La Discorde chez Ennius, REL 45, 1967, 231-251; R. HÄUSSLER 1976, 151-210.

3. B. RIPOSATI, A proposito di un frammento dell'*Hectoris lytra* di Ennio, en FS L. CASTIGLIONI, Firenze 1960, 2, 789-800.

4. A. TRAINA, Pathos e ethos nelle traduzioni tragiche di Ennio, Maia 16, 1964, 112-142 y 276-277.

5. F. CAVIGLIA, Il *Telamo* di Ennio, ASNP 39, 1970, 469-488.

perfectamente epicúreo aclara que existen dioses, pero que no se preocupan de nosotros (*trag.* 270 J.); si fuese así, los buenos serían premiados y los malos castigados (265 J.). El duro ataque a los adivinos (266-271 J.) no se dirige expresamente contra los colegios institucionalizados de los augures, de los arúspices o de los *decemviri sacris faciundis*, sino contra adivinos privados (Catón, por lo demás, ataca incluso a los arúspices); pero Enio desarrolla una argumentación filosófica, y ello a pesar de que en aquel periodo, quizá en el año 173 a.C. (Athen. 12, 547 a), dos filósofos epicúreos habían sido expulsados de Roma; pronto se añadirá la expulsión de la embajada de los filósofos y, más tarde (139 a.C.), de los caldeos. Los versos enianos conmueven los fundamentos de la religión del estado y anticipan la crítica de Lucrecio.

Antes de colocarle a Enio el marchamo de opositor político conviene por otra parte considerar que las opiniones de los personajes dramáticos no corresponden necesariamente a las del autor (tanto más tratándose de traducciones) y que dramas encargados por magistrados romanos deben reflejar esencialmente la orientación del orden constituido.[1] Sin embargo, no se debe imaginar a la nobleza romana de aquel periodo como excesivamente conservadora. Como en tantos países con un débil estrato social superior y carentes de un estrato medio con conciencia de sí –por ejemplo la Rusia del siglo XVIII–, la nobleza es al mismo tiempo la clase dominante y la culta. Cumple por lo tanto dos funciones fundamentalmente contrapuestas: una conservadora y otra progresista. En este sentido debe interpretarse la relación de Enio con el clima espiritual del ambiente romano en que vivió. En su obra vemos además que dos fuerzas contrapuestas se disputan el alma de la joven Roma. Añádase a ello que Enio no se limita a reflejar pasivamente el pensamiento de la nobleza, sino que contribuye activamente a configurarlo. Por tanto se puede hablar, si no de una tendencia política de Enio, sí de una fuerte interacción entre el clima psicológico de su obra y el de su ambiente.

Pervivencia

En la edad republicana tardía los *Annales* son un texto escolar; son analizados por los filólogos e imitados por los poetas hasta que son suplantados por la *Eneida* (por otra parte fuertemente influenciada por Enio). Para Lucrecio Enio no es sólo un modelo lingüístico; se pueden establecer también numerosas relaciones temáticas.[2] Todavía Ovidio conoce a Enio;[3] el influjo en poetas de edad imperial (espe-

1. H.D. JOCELYN 1972, 996.

2. O. GIGON, Lukrez und Ennius, en: Lucrèce. Huit exposés. Entretiens Fondation Hardt 24 (1977), 1978, 167-191 (discusión hasta 196).

3. H. JAKOBSON, Ennian Influence in *Heroides* 16 and 17, Phoenix 22, 1968, 299-303.

cialmente Silio Itálico) es controvertido.[1] Sus comedias no se representan ya en el siglo I a.C., pero sí todavía las tragedias, aunque se prefieren las de Acio y Pacuvio. La *Satura* parece recibir poca atención, pero *Epicharmus* y *Euhemerus* son utilizados por lectores de orientación filosófica.

Después de un retroceso en el siglo I d.C., el interés por Enio se reanima en el siglo II con los llamados arcaístas y el emperador Adriano aprecia a Enio más que a Virgilio; se leen los *Annales*, las tragedias, la *Satura* y otras obras menores y se preparan incluso transcripciones de ellas. A comienzos del siglo IV el gramático africano Nonio Marcelo tiene acceso a las tragedias enianas *Hectoris lytra* y *Telephus*, pero no a otros dramas, y ni siquiera a los *Annales*. En los siglos V y VI se encuentran ya sólo trazas aisladas de lectura directa de los *Annales* y de *Medea*. Se citan autores latinos arcaicos (a menudo de segunda mano) para explicar palabras raras, y acepciones, formas flexivas y construcciones no clásicas, para señalar imitaciones (p. ej. en Virgilio) o bien para documentar distanciamientos (p. ej. virgilianos) de las versiones corrientes del mito. Por esto se remontan en parte a fuentes intermedias eruditas de la época de Claudio o de Nerón.[2] Las obras de Enio no sobreviven a la decadencia del mundo romano.

El juicio de valor sobre Enio varía. Se dejan oír críticas ya con Lucilio y más tarde especialmente con Ovidio, exaltaciones por ejemplo con Cicerón y Adriano. A pesar de rechazarlo, los neotéricos y los elegíacos son deudores de Enio; Catulo lo usa como base para fundamentar su interpretación personal del mito.[3] Y, a diferencia del teórico de la literatura Horacio, Horacio poeta se muestra influenciado por Enio, especialmente en las odas de contenido romano.[4] Lo que continúa ejerciendo un vivo influjo es su creación del lenguaje poético latino, del hexámetro, de las diferenciaciones entre géneros, pero, sobre todo, la idea que se hicieron los romanos del poeta. Ésta recibe luminosa expresión en relación con el triunfo de Escipión, y Claudiano (*Stil.* 3 = *carm.* 23) y Petrarca (con su poema épico *Africa*) constituyen etapas importantes de la misma. Petrarca une a Enio con la idea de la coronación poética y lo pone al lado del triunfador militar.[5] Esta leyenda evidencia el justo concepto de un Enio conquistador del pleno derecho de ciudadanía en Roma para la poesía.

---

1. Cf. también H.D. JOCELYN, Valerius Flaccus and Ennius, LCM 13, 1, 1988, 10-11.

2. Cf. H.D. JOCELYN, Ancient Scholarship and Virgil's Use of Republican Latin Poetry, CQ NS 14 (58), 1964, 280-295; NS 15 (59), 1965, 126-144.

3. J.E.G. ZETZEL, Catullus, Ennius, and the Poetics of Allusion, ICS 8, 1983, 251-266; cf. también J.F. MULLER, Ennius and the Elegists, ICS 8, 1983, 277-295.

4. A. TRAGLIA, Ennio nella critica oraziana, en: Filologia e forme letterarie, FS F. DELLA CORTE, vol. 3, Urbino 1987, 89-108.

5. W. SUERBAUM, *Poeta laureatus et triumphans*. Die Dichterkrönung Petrarcas und sein Ennius-Bild, Poetica 5, 1972, 293-328.

También sobreviven largo tiempo dichos sentenciosos derivados de Enio, como su verso en origen dirigido contra los astrólogos: «nadie mira lo que está delante de sus ojos, se exploran los campos del cielo» (*trag.* 187 J.). Séneca emplea la sentencia contra el emperador Claudio, que quiere convertirse en un dios; en Minucio Félix un pagano saca de ella una acusación contra los cristianos; los cristianos a su vez lanzan el verso contra la física astral de la religión cósmica de los paganos y ponen en el punto opuesto la exigencia de un conocimiento de sí mismo inspirado en el cristianismo.[1] De este modo, una expresión formulada felizmente puede sobrevivir durante siglos y recibir vida siempre nueva; y lo mismo puede decirse de algunas palabras densas de significado, acuñadas por Enio, como *omnipotens*.

Ediciones: R. y H. ESTIENNE (STEPHANUS), Fragmenta poetarum veterum Latinorum, quorum opera non extant, Genevae 1564. * G. COLONNA, Q. Ennii poetae vetustissimi quae supersunt fragmenta, Neapoli 1590, reimp. Amsterdam 1707 (TN, Index). * J. VAHLEN, Ennianae poesis reliquiae, Lipsiae 1854; 1903[2] (ed. cit., excepto *trag.*; con *Index sermonis*; reimp. 1967). * E. H. WARMINGTON (TrN), ROL 1, 1935, 1956[2] (rev.), reimp. 1967. * J. HEURGON (TC), vol. 1: *ann.*, vol. 2: *trag.*, Paris 1958. * *Annales*: P. MERULA (VAN MERLE) (TC), Lugduni Batavorum 1595. * L. VALMAGGI (TC), Torino 1900. * E.M. STEUART (TN), Cambridge 1925. * M. BANDIERA, (*ann.* libro 1, TC), Firenze 1978. * O. SKUTSCH (TC, de base), Oxford 1985. * *Trag.*: O. RIBBECK, TRF Lipsiae 1871[2], reimp. 1962, 15-75 (con Index del *sermo tragicus*); Lipsiae 1897[3], 17-85. * H.D. JOCELYN (*trag.*: TC, Index), Cambridge 1967 (edición cit. aquí). * *Praetextae*: L. PEDROLI (TC), Fabularum practextarum quae extant, Genova 1954, 68 s.; 113 s. * G. DE DURANTE, Le Fabulae praetextae, Roma 1966, 19-25; 52 s. * *Sat.* etc.: E. BOLISANI, Ennio minore (C), Padova 1935. *E. COURTNEY, The Fragmentary Latin Poets, Oxford 1993. * Trad. de los fragmentos de las sátiras en: Lucilius, Satiren, lat. y alemán por W. KRENKEL, vol. 1, Berlin y Leiden 1970, 14-16. ** *Índices*: v. las ediciones. ** *Bibl.*: S. TIMPANARO, Ennius, AAHG 5, 1952, 195-212. * H.J. METTE, Die römische Tragödie und die Neufunde zur griechischen Tragödie (especialmente para los años 1945-1964), Lustrum 9, 1964, 14-16 y 55-78. * H.D. JOCELYN, The Fragments of Ennius' Scenic Scripts, AC 38, 1969, 181-217. * Cf. también H. D. JOCELYN 1972.

M. VON ALBRECHT, Ennius' Annales, en: Das römische Epos, ed. E. Burck, Darmstadt 1979, 33-44. * M. BETTINI, Studi e note su Ennio, Pisa 1979. * C.O. BRINK, Ennius and Hellenistic Worship of Homer, AJPh 93, 1972, 547-567. * R.A. BROOKS, Ennius and the Roman Tragedy (1949), reimp. New York 1981. * C.J. CLASSEN, Ennius: Ein Fremder in Rom, Gymnasium 99, 1992, 121-145. * A. CORDIER, Les débuts de l'hexamètre latin. Ennius, Paris 1947. * Ennius. Sept exposés par O. SKUTSCH et al., Entretiens sur l'antiquité classique 17

1. P. COURCELLE, Le retentissement profane et chrétien d'un vers d'Ennius, REL 48, 1970, 107-112.

(Vandoeuvres 1971), Genève 1972. * E. FRAENKEL, Additional Note on the Prose of Ennius, Eranos 49, 1951, 50-56. * A. GRILLI, Studi enniani, Brescia 1965. * R. HÄUSSLER, Das historische Epos der Griechen und Römer bis Vergil, = Studien zum historischen Epos der Antike, 1ª parte: Von Homer zu Vergil, Heidelberg 1976. * H.D. JOCELYN, The Poems of Quintus Ennius, ANRW 1, 2, 1972, 987-1026. * H. VON KAMEKE, Ennius und Homer, tesis Leipzig 1926. * K. KLEVE, Phoenix from the Ashes: Lucretius and Ennius in Herculaneum, en: Ø. ANDERSEN, H. WHITTAKER, ed., The Norvegian Institute of Athens: The First Five Lectures, Athens 1991, 57-64. * E. LAUGHTON, The Prose of Ennius, Eranos 49, 1951, 35-49. * A. LUNELLI, Postille inedite di VAHLEN alla seconda edizione di Ennio, RFIC 108, 1980, 55-84; 174-217 (reimp. corr. con índices 1988). * P. MAGNO, Quinto Ennio, Fasano di Puglia 1979. * S. MARIOTTI, Lezioni su Ennio (1951), reimp. Torino 1963. * K.O. MATIER, The Influence of Ennius on Silius Italicus, Akroterion 36, 1991, 153-158. * J.K. NEWMAN, *Memini me fiere pavum*. Ennius and the Quality of Roman Aesthetic Imagination, ICS 8, 1983, 173-193. * E. NORDEN, Ennius und Vergilius. Kriegsbilder aus Roms großer Zeit, Leipzig y Berlin 1915. * L.M. OOSTENBROEK, Eris – Discordia. Zur Entwicklungsgeschichte der ennianischen Zwietracht, Pijnacker 1977 (bibl.). * G. PASQUALI, Ennio e Virgilio, GGA 1915, 593-610, ahora en: G.P., Vecchie e Nuove Pagine Stravaganti di un filologo, Firenze 1952, 285-307. * R. REGGIANI, I proemi degli *Annales* di Ennio. Programma letterario e polemica, Roma 1979. * W. RÖSER, Ennius, Euripides und Homer, tesis Würzburg 1939. * U.W. SCHOLZ, Die *Satura* des Quintus Ennius, en: J. ADAMIETZ, ed., Die römische Satire, Darmstadt 1986, 25-53. * A. SELEM, Note all' *Iphigenia* di Ennio (Scen. 213-221 V.²; 357 a Kl.), Udine 1965. * F. SKUTSCH, Ennius, RE 5, 1905, 2589-2628. * O. SKUTSCH, Studia Enniana, London 1968. * O. SKUTSCH, Doppelte Enallage, Gymnasium 82, 1975, 339. * O. SKUTSCH, Book VI of Ennius' Annals, CQ 81 NS 37, 1987, 512-514. * SUERBAUM, Untersuchungen (v. siglas). * W. SUERBAUM, Ennius als Dramatiker, en: Orchestra. Drama. Mythos, Bühne. Fs H. FLASHAR, Stuttgart 1994, 346-362. * I. TAR, Über die Anfänge der römischen Lyrik, Szeged 1975, espec. 59-66. * S. WIEMER, Ennianischer Einfluß in Vergils Aeneis VII-XII. Beitrag zu einem Vergil-Kommentar, tesis Greifswald 1933. * G. WILLIAMS, Tradition and Originality in Roman Literature, Oxford 1968, 359-363. * K. ZIEGLER, Das hellenistische Epos. Ein vergessenes Kapitel griechischer Dichtung, Leipzig y Berlin 1934; 2ª ed. con un apéndice: Ennius als hellenistischer Epiker, Leipzig 1966. * O. ZWIERLEIN, Der Ruhm der Dichtung bei Ennius und seinen Nachfolgern, Hermes 110, 1982, 85-102.

PACUVIO

Vida, cronología

M. Pacuvio nace en Brindisi en el año 220 a.C. y muere en Tarento poco antes del año 130 a.C. Tiene un nombre gentilicio osco, y Enio es tío suyo. Generalmente se rechaza otra tradición (Hier. *chron. a. Abr.* 1864) según la cual Enio sería su

nieto y debería colocársele después de Terencio (cf. también Gell. 17, 21, 49 y Vell. 2, 9, 3). Pacuvio trabaja en Roma a partir del 200 a.C. como pintor (Plin. *nat.* 35, 19) y como poeta, la primera doble vocación de este tipo de que tenemos noticia en Roma; por ello en su producción literaria se limita a la tragedia y a las *praetextae* (sobre las *sátiras* no sabemos nada seguro). La *praetexta Paullus* hace pensar que tuviese un trato con el vencedor de Pidna. A partir de Cicerón (*Lael.* 24) se arguye que Pacuvio tenía relaciones con el círculo de los Escipiones.[1] En edad tardía se retira por motivos de salud a Tarento, donde (según una tradición más bien dudosa) le habría hecho una visita su sucesor espiritual Acio (Gell. 13, 2). El epitafio (Gell. 1, 24, 4) que Gelio atribuye al propio Pacuvio,[2] es de una amable simplicidad y modestia.[3] De él quizá se puede deducir que la posición social del poeta es ya menos contestada y menos discutida que en la época de los primeros pioneros. Pacuvio obtiene reconocimiento tanto en vida como entre los venideros. Es posible que su parentesco con Enio haya facilitado el comienzo de su carrera.

Compendio de las obras

Tragedias: *Antiopa*, *Armorum iudicium*, *Atalanta*, *Chryses*, *Dulorestes*, *Hermiona*, *Iliona*, *Medus*, *Niptra*, *Orestes*,[4] *Pentheus*, *Periboea*, *Protesilaus* (?), *Teucer*, *Thyestes* (Fulg. *serm. ant.* 57 = HELM p. 125 y *passim*).

Praetexta: *Paullus*.

Varia: *Saturae*.

Fuentes, modelos, géneros

A diferencia de sus predecesores romanos Pacuvio practica una sabia contención tanto en lo que se refiere a la cantidad de su producción (conocemos 13 títulos seguros) como a la elección de los géneros literarios. Esta especialización hace que la tragedia romana llegue por primera vez a un rango elevado. Es considerado discípulo[5] de Enio; esto es exacto en el sentido de que, como autor, se coloca ya en una tradición latina: vuelve a tomar argumentos ya tratados en Roma y rivaliza con Livio Andrónico (*Hermiona*, *Teucer*, cf. también *Armorum iudicium*) y Enio (cf. los temas de *Armorum iudicium*, *Orestes* y *Teucer*); por otro lado abandona conscientemente el camino trillado y se pone a buscar temas nuevos. Es cierto que los mitos troyanos están en primer plano también en su obra, pero a menudo se

1. Sobre la crítica: H. STRASBURGER, Der «Scipionenkreis», Hermes 94, 1966, 60-72.

2. V. sin embargo H. DAHLMANN, Studien zu Varro *De poetis*, AAWM 1962, 10, aparecido en 1963, 65-124.

3. No es sin embargo de gran originalidad, cf. CIL I² 1209-1210; CE 848; 53.

4. G. D'ANNA, Precisazioni pacuviane, RCCM 16, 1974, 311-319.

5. Pompilio en Varro *Men.* 356 BUCHELER, p. 42 MOREL.

trata de reflejos de los acontecimientos principales en una generación sucesiva (*Chryses*, *Hermiona*, *Dulorestes*, *Orestes*, *Iliona*); de igual manera Pacuvio vuelve a traer a Medea desde el punto de vista de su hijo Medo. Aparecen además otros ciclos mitológicos (*Antiopa*, *Pentheus*, *Atalanta*, *Periboea*). Pacuvio muestra independencia también en la elección de los modelos. A diferencia de Enio no remonta principalmente a Eurípides (a quien sin embargo sigue en *Antiopa*), sino también a Esquilo (*Armorum iudicium*), a Sófocles (*Chryses*, *Hermiona*, *Niptra*) y a fuentes que nos son completamente desconocidas (*Iliona* y *Medus*). Hay que tener en cuenta la influencia de la tragedia posteuripidea. A través de la amplia gama de los modelos elegidos Pacuvio aspira a la universalidad en el interior de los límites relativamente autoimpuestos a su género literario.

Técnica literaria

Por lo que sabemos de los dramas griegos comparables a los suyos, Pacuvio muestra una notable independencia en su relación con ellos. Este comportamiento no sorprende en un autor que ya en la elección de los argumentos manifiesta un gusto por lo desacostumbrado. Es verosímil que desarrollara las tragedias con añadidos de escenas tomadas de otros dramas.[1] En *Antiopa* el coro está compuesto por *Attici*. Aquí Pacuvio se aleja de Eurípides y sigue a un poeta helenístico.[2] En el *Pentheus* va más lejos que Eurípides, haciendo que las Euménides se aparezcan al enloquecido.[3] Pacuvio observa el mundo con los ojos de un pintor[4] y es maestro en dar forma a escenas llenas de efecto; particularmente impresionante era, según el testimonio de César (*Tusc.* 1, 106), la aparición del fantasma del hijo muerto en *Iliona*.

La intriga muestra una trama de singular finura en el *Medus*. Éste, hijo de Egeo y de Medea, llega a Cólquide en busca de su madre. Es arrestado y conducido ante el rey Perses. El rey ha sido puesto en guardia por una sentencia oracular en contra de los descendientes de Eetes; por ello Medo se presenta como hijo de Creonte de Corinto. Igualmente desconocida llega a Cólquide Medea y se ofrece a hacer cesar la asoladora sequía por medio de un sacrificio humano. Su elección va a recaer en el extranjero, que cree hijo de su enemigo Creonte, pero que, diciendo la verdad sin saberlo, se declara hijo de aquella Medea tan odiada en Cólquide. El hecho de que el engaño se centre sin saberlo en la identidad real recuer-

1. G. D'ANNA, Fabellae Latinae ad verbum e Graecis expressae, RCCM 7, 1965, 364-383 (contaminación en *Niptra* y en *Chryses*).

2. G. D'ANNA, Alcune osservazioni sull'*Antiopa* di Pacuvio, Athenaeum 43, 1965, 81-94.

3. H. HAFFTER, Zum *Pentheus* des Pacuvius, WS 79, 1966, 290-293.

4. Cf. *trag.* 38 s.: «Porque un perro herido por una piedra no ataca tanto a quien la ha lanzado, sino a la piedra que le ha herido». Es una fábula en miniatura.

da a Plauto (*Poen.* 1099). Sólo cuando se encuentran se reconocen los dos. Matan al rey Perses. La astuta trama provoca aquí el peligro que hubiera debido alejar; el reconocimiento es recíproco. Pacuvio ciertamente no ha inventado la intriga, pero la adopción de este tipo de arte refinado –ciertamente helenística– con todas sus paradojas y sus matices irónicos nos muestra el antiguo drama latino bajo una luz inesperada, que nos lleva a la prehistoria de la comedia griega de intriga. Las relaciones de parentesco y rasgos importantes de la acción –como la venganza sobre el hermano del padre– podía además recordarle Rómulo al público romano.[1]

Lengua y estilo

La preocupación artística de Pacuvio se extiende también al tratamiento lingüístico. En el esfuerzo de crear un lenguaje trágico «elevado», toca los límites de la lengua latina. Por un lado toma de nuevo elementos arcaicos, que Enio más bien había tratado de evitar en las tragedias: formas pronominales como *ques sunt es?* (*trag.* 221 R.), genitivos en *-um* en vez de en *-orum*. Por otro lado Pacuvio retoma palabras griegas (*camterem*, *thiasantem*) y acuña sobre el modelo griego adjetivos particularmente audaces: *repandirostrum* «de hocico enfurruñado», *incurvicervicum* «de cuello curvado» (*trag.* 408 R.). Los adjetivos en *-gena* y *-genus* han sido introducidos en la literatura por Pacuvio; en ello le siguen Acio y otros; del mismo modo Acio hereda su predilección por el sufijo *-tudo*.[2] La ulterior variedad lingüística de los fragmentos, que en una primera lectura produce una impresión más bien extravagante, debe reducirse a su justa medida por dos consideraciones: por un lado la acumulación de anomalías en nuestros fragmentos está determinada por la perspectiva en que se mueven los gramáticos que los citan, por otro en tiempo de Pacuvio muchos sufijos tenían todavía una vitalidad mayor que en época mas tardía y muchas flexiones y formaciones de palabras no estaban todavía normalizadas. A pesar de ello, la lengua de Pacuvio debe considerarse como sensiblemente más extraña que por ejemplo la de Plauto, a quien nadie pudo nunca imputarle la acusación de no escribir en latín.

Sin embargo, sería una gran equivocación atribuir la causa de esto al origen «extranjero» de Pacuvio. En un poeta especializado en tragedias, que compone sólo unos pocos dramas, opera también desde el punto de vista lingüístico una voluntad consciente. Como en la elección de los modelos, también aquí Pacuvio trata de agotar todas las posibilidades. Intenta darle a su lengua poética la base más amplia posible, para tener a su disposición numerosos registros.

---

1. A. Della Casa, Il *Medus* di Pacuvio, en: Poesia latina in frammenti, Miscellanea filologica, Genova 1974, 287-296.

2. R. Lazzeroni, Per la storia dei composti latini in *-cola* e *-gena*, SSL 6, 1966, 116-148.

Quizá es también algo más que una casualidad el hecho de que las dos formaciones de particular audacia que hemos citado provengan de un drama en el que era preciso superar a dos predecesores latinos. En muchos aspectos Pacuvio ha llevado al extremo el gusto por la invención lingüística de su tío Enio.

La comparación con Eurípides (*fr.* 839 N.) muestra claramente la consciente independencia estilística de Pacuvio (*trag.* 86-93 R.): el metro anapéstico es sustituido por el septenario trocaico; nueva es la acumulación de los verbos para evocar la potencia creativa del éter (*omnia animat format alit auget creat*). De las características barrocas del estilo forma parte también la asimetría: el concepto opuesto es reproducido con dos verbos solos (*sepelit recipitque*). Por otra parte aparecen también antítesis construidas simétricamente en el interior de un verso largo.

Universo conceptual I: Reflexión literaria

No conocemos ninguna afirmación directa de Pacuvio sobre su modo de concebir la literatura. Sin embargo una escena suya alimenta en Roma la discusión sobre la actividad espiritual como forma de vida. En la *Antiopa* los gemelos Anfión y Zeto representan concepciones de la vida opuestas: Anfión, el tañedor de lira, se dedica a la vida contemplativa, Zeto, el cazador, a la activa. La apología de la música hecha por Anfión se convierte en la de la sabiduría; él no consigue de verdad imponerse –de hecho debe seguir a Zeto en la caza–, pero la escena sigue siendo una piedra miliar en la manera romana de enfrentarse al problema de una forma de vida dedicada al espíritu.

Universo conceptual II

El delicado Anfión querría escuchar la solicitud de ayuda de Antíopa, pero Zeto se niega a darle asilo en cuanto que esclava fugitiva; por ello los hijos, sin saberlo, entregan a su madre a la cruel reina Dirce. Sólo en el último momento se enteran de su origen, salvan a Antíopa y castigan a Dirce. En este drama, por lo tanto, además del interés por las cosas del espíritu, se pone a la luz la conclusión filosófica de que el esclavo fugitivo puede en realidad ser una persona que nos es muy cercana, a la que debemos consideración y ayuda. Situaciones análogas se encuentran en la comedia y en la elegía.[1] La orientación esclarecedora de este drama euripideo no impide que goce en Roma de gran popularidad –circunstancia que habla a favor del público romano.

Cuando en el *Armorum iudicium* el valeroso Ayax y el elocuente Ulises se

1. J.C. YARDLEY, Propertius' Lycinna, TAPhA 104, 1974, 429-434.

disputan las armas de Aquiles, hay en la base una polaridad análoga a la que representan Anfión y Zeto. Sin embargo aquí, en el drama esquíleo, la simpatía recae sobre el hombre de acción, Ayax. Forma parte de las expresiones más trágicas de la literatura latina su desahogo: «¿les he salvado, pues, para que me perdiesen a mí?» (*trag.* 40 R.). El fragmento se cantó todavía durante las solemnidades fúnebres por César, con el fin de incitar al pueblo contra los asesinos. Un contraste, para mayor precisión entre rivales, está representado también en *Atalanta* y en *Hermiona*. En *Chryses* se encuentran especulaciones sobre el éter y la tierra como potencias creadoras y sobre el nacimiento y la muerte de los seres vivos: conceptos euripideos (*fr.* 839 N.), que aparecen aquí incluidos en un drama de Sófocles. Su inserción demuestra que la sociedad romana, para la que escribe Pacuvio, se interesa también por problemas de ciencias naturales.

La relación entre padres e hijos juega un papel en diversos dramas: en *Antiopa* los hijos están a punto de provocar la ruina de su madre, en *Medus* es la madre la que pone en peligro a su hijo. En *Niptra* un oráculo ha predicho a Ulises que su hijo lo matará. Por eso teme a Telémaco, hasta que su otro hijo, Telégono, lo hiere de muerte; sigue la escena de reconocimiento entre padre e hijo y la justa interpretación del oráculo. Penteo a su vez es matado por su propia madre, y Orestes, que da su nombre a dos dramas, es un matricida. En *Teucer*, por último, el hijo es llamado por su padre Telamón para que dé explicación de la fallida venganza por la muerte de su hermano Ayax. En el centro están las apasionadas palabras del padre por la pérdida del hijo y del nieto (Cicerón, *de orat.* 2, 193, después de haber asistido personalmente a una representación teatral). El problema generacional parece haber ocupado intensamente al sobrino del famoso Enio; es de señalar, sin embargo, que no en todos los dramas la generación más vieja aparece como la más fuerte. Los conflictos a menudo causan peligros de vida a ambas partes, pero acaban resueltos de manera humana. Los personajes viven su drama interno. Cicerón nos hace saber que, en Pacuvio, Ulises se lamentaba menos y soportaba sus penas más virilmente que en Sófocles (*Tusc.* 2, 21, 48 s.).

Tradición

Pacuvio se representa hasta el siglo I a.C. e incluso después es mencionado todavía. Los autores que lo citan son sustancialmente los mismos a los que debemos los fragmentos de los dramas de Enio. El hecho de que sepamos de Pacuvio todavía menos que de Enio se debe a motivos externos: pertenece a una generación del medio, y por tanto está privado de los privilegios reconocidos a los grandes arcaicos –Enio y Plauto–, y su latín es absolutamente inadecuado para ser imitado.

Pervivencia

Cicerón llama a Pacuvio el más importante trágico romano (*opt. gen.* 2) y ofrece testimonio de la alabanza que algunos tributaban a sus versos artísticos (*orat.* 36). Es de la opinión de que su *Antiopa* podría competir con la de Eurípides (*fin.* 1, 4). Gelio subraya en Pacuvio la *elegantissima gravitas* (1, 24, 4) y admira los versos con los que la nodriza se dirige a Ulises (2, 26, 13). Dependiendo de críticos más antiguos (cf. Hor. *epist.* 2, 1, 56) Quintiliano (10, 1, 97) llama a Acio «más vigoroso», a Pacuvio «más artista» o «más docto» (*doctior*). En efecto, el poeta ha demostrado estas cualidades ya en la elección de sus múltiples modelos y en la elaboración de sus versos. Gracias a ellas no ha sido un simple epígono de su célebre tío. La contraposición quintilianea respecto al «vigoroso» Acio está por otra parte en la base también de la dudosa anécdota sobre el encuentro de los dos trágicos. El viejo Pacuvio habría juzgado el *Atreus* del joven Acio, que éste le había leído, sonoro y elevado, pero un poco duro y acerbo (Gell. 13, 2). Esta antítesis ilumina y oscurece al mismo tiempo la figura de Pacuvio. Se pone a la luz su arte, que en aquella época arcaica le asegura sin más el rango de clásico, pero queda velada su aspiración a la sublimidad y a la universalidad y su esfuerzo de crear un lenguaje poético colorido. Estos aspectos se ponen más de manifiesto, de forma indirecta, en los juicios negativos sobre Pacuvio. Según el juicio de Cicerón (*Brut.* 258), Pacuvio, a diferencia de sus contemporáneos Lelio y Escipión, escribe en latín malo, y ya Lucilio se burla de sus vocablos compuestos: el satírico rechaza la tragedia mitológica como extraña a la realidad. Persio le llama a la *Antiopa* «llena de verrugas» (1, 77). Semejantes juicios se explican en parte por la sucesiva evolución de la lengua literaria latina (bajo la influencia de la escuela la creatividad lingüística deja su puesto a tendencias en muchos aspectos selectivas y puristas), en parte por la situación de Pacuvio, que, a la sombra de las realizaciones pioneras de Enio, trata de ampliar artísticamente y a veces artificiosamente el espacio lingüístico que éste último había conquistado. Varrón (en Gell. 6, 14, 6) le llama con acierto el maestro de la «abundancia» (*ubertas*).

Pacuvio es un poeta pensador, que por primera vez en Roma limita su actividad a la tragedia y busca la universalidad en el marco de un solo género. En una literatura nacional menos orientada en un sentido clasicista, este clásico absolutamente no clásico habría caído en el olvido tan poco como Shakespeare en Inglaterra. En todo caso Acio, Cicerón, Virgilio y todavía Ovidio[1] y Séneca,[2] por nombrar

1. G. D'ANNA, La tragedia latina arcaica nelle *Metamorfosi*, en: Atti del Convegno Internazionale Ovidiano (Sulmona 1958), vol. 2, Roma 1959, 217-234; es controvertido si la historia de Aceres remonta a Pacuvio: P. FRASSINETTI, Pacuviana, en: Antidoron, FS E. PAOLI, Genova 1956, 96-123.

2. J. ŁANOWSKI La tempête des *Nostoi* dans la tragédie romaine, en: Tragica 1, Wroclaw 1952, 131-151, R. GIOMINI, ed., Seneca, *Phaedra*, Roma 1955; ídem, Seneca, *Agamemnon*, Roma 1956.

solo éstos, han nutrido la fuerza de su imaginación con las conmovedoras escenas de las tragedias de Pacuvio. El fuerte efecto de estos dramas –de sus palabras, pero también de su música, que el público experto reconocía al primer sonido– no puede ser minusvalorado por el hecho de que no hayan llegado a nosotros.

Ediciones: R. y H. STEPHANUS, Fragmenta poetarum veterum Latinorum, quorum opera non extant, Genevae 1564. * O. RIBBECK, TRF (T, Index del *sermo tragicus*), Leipzig 1871², reimp. 1962, 75-136 (ed. cit.); 1897³, 86-157. * E.H. WARMINGTON (TTrN), ROL, vol. 2, London 1936, 158-323. * A. KLOTZ, O. SEEL, L. VOIT, ScRF, vol. 1, Oldenburg 1953 (cf. O. SKUTSCH, Gnomon 26, 1954, 465-470). * R. ARGENIO (TrC), Torino 1959 (bibl.). * G. D'ANNA (TrC), Roma 1967 (la mejor edición). * P. MAGNO (TTr), Milano 1977. * *Teucer:* P. MAGNO (reconstrucción poética), Milano 1976. * *Praetextae:* L. PEDROLI, Fabularum praetextarum quae extant, Genova 1954, 69 s. (T); 114 s. (C). * G. DE DURANTE, Le Fabulae praetextae, Roma 1966, 26-29; 54 s. ** *Índices:* v. *supra*. RIBBECK, WARMINGTON. ** *Bibl.:* H.J. METTE, Die Römische Tragödie und die Neufunde zur Griechischen Tragödie (especialmente para los años 1945-1964), Lustrum 9, 1964, 5-211, espec. 78-107.

W. BEARE, The Roman Stage, London 1964³, 79-84. * B. BILIŃSKI, Contrastanti ideali di cultura sulla scena di Pacuvio, Worclaw 1962. * E. FLINTOFF, The *Satires* of Marcus Pacuvius, Latomus 49, 1990, 575-590. * R. HELM, RE 18, 1942, 2159-2174. * A. LA PENNA, Poche note a Pacuvio e Accio (Armorum iudicium, Atreus), en: Poesia latina in frammenti, Miscellanea filologica, Genova 1974, 297-304. * LEO, LG 226-232. * F. LEO, De tragoedia Romana (1910), en: Ausgewählte kleine Schriften, vol. I, Roma 1960, 191-212, sobre Pacuvio p. 198; 206-210. * I. MARIOTTI, Introduzione a Pacuvio, Urbino 1960. * R. REGGIANI, Rileggendo alcuni frammenti tragici di Ennio Pacuvio e Accio, en: G. ARICÒ, ed., Atti del I seminario di studi sulla tragedia romana, Quaderni di cultura e di tradizione classica 4-5, Palermo, Fac. di Magistero, Ist. di Filologia latina 1987, 31-88. * O. RIBBECK, Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik, Leipzig 1875, reimp. (con prólogo de W.-H. FRIEDRICH) Hildesheim 1968, 216-239. * M. VALSA, Marcus Pacuvius, poète tragique, Paris 1957 (ed. alemana abreviada: Berlin 1963).

ACIO

Vida, cronología

L. Acio nació en Pesaro en el año 170 a.C., hijo de un liberto (Hier. *chron. a. Abr.* 1879). Llega a Roma, donde en aquel tiempo, por impulso de Crates de Malo, florecen los estudios gramaticales. Recibe así una educación científica y se convierte al mismo tiempo en poeta y en erudito. Se mantiene lejos del foro, porque allí, como dirá más tarde en plan de broma, el adversario, al revés de lo que ocurre en el teatro,

no dice las cosas que quiere él que diga (Quint. *inst.* 5, 13, 43). En el año 140 a.C. el Acio treintañero compite como poeta dramático con Pacuvio, que anda por los ochenta años (Cic. *Brut.* 229); después de que este último se retira a Tarento, Acio queda como patrón de la escena trágica. La estima que tiene de sí mismo no es inferior a los resultados poéticos que alcanzó: aunque era pequeño de estatura, se habría hecho construir una estatua gigantesca en el templo de las *Camenae* (Plin. *nat.* 34, 19). También en la vida diaria muestra un gusto por los gestos teatrales: en el colegio de los escritores se niega a levantarse ante el ilustre Julio César Estrabón, porque como poeta se considera superior a él (Val. Max. 3, 7, 11). Presenta una denuncia contra un mimo que pronuncia su nombre en la escena, y consigue que sea condenado (*Rhet. Her.* 1, 24 y 2, 19). Esta falta de sentido del humor da el toque conclusivo al retrato del trágico nato. El satírico Lucilio polemiza críticamente con él. Acio no está próximo ni a los sucesores de Enio ni a los Escipiones. Su protector es D. Junio Bruto Calaico, para cuyas construcciones monumentales prepara inscripciones en saturnios –los textos oficiales son conservadores en la forma–, y a cuyo linaje rinde homenaje en una *praetexta* sobre Bruto, el fundador de la república. Acio conserva su vigor creativo hasta una edad avanzada; todavía el joven Cicerón se encuentra con él. Muere probablemente alrededor del 84 a.C. Su larga vida atraviesa el periodo que separa a Catón el Viejo († 149 a.C.) de Catón el Joven (nacido en 95 a.C.) y cubre casi por entero el siglo que transcurre entre la muerte de Enio (169 a.C.) y el nacimiento de Virgilio (70 a.C.). Su actividad –que marca el apogeo de la tragedia latina– se coloca por tanto en el periodo siguiente a la destrucción de Cartago, Corinto y Numancia, con las graves disputas internas que van desde los intentos de reforma de los Gracos hasta la guerra social; él tiene tiempo de ver el terror instaurado por Mario y por Cina, pero no el de Sila. La violencia y la tensión de Acio, que tanto llamaban la atención de los críticos antiguos en comparación con Pacuvio, no corresponden sólo a la personalidad y al diverso origen social del poeta, sino también al carácter diverso de su época.

Compendio de las obras

Tragedias: *Achilles*, *Aegisthus*, *Agamemnonidae*, *Alcestis*, *Alcimeo*, *Alphesiboea*, *Amphitruo*, *Andromeda*, *Antenoridae*, *Antigona*, *Argonautae* (?), *Armorum iudicium*, *Astyanax*, *Athamas*, *Atreus*, *Bacchae*, *Chrysippus*, *Clutemestra*, *Deiphobus*, *Diomedes*, *Epigoni*, *Epinausimache*, *Erigona*, *Eriphyla*, *Eurysaces*, *Hecuba*, *Hellenes*, *Io*, *Medea* (*Argonautae*), *Melanippus*, *Meleager*, *Minos*, *Myrmidones*, *Neoptolemus*, *Nyctegresia*, *Oenomaus*, *Pelopidae*, *Persidae*, *Philocteta*, *Phinidae*, *Phoenissae*, *Prometheus*, *Stasiastae vel Tropaeum*, *Telephus*, *Tereus*, *Thebais*, *Troades*.

Tragedias dudosas: *Heraclidae*, *Theseus*, *Automatia*, *Andromacha*.

Praetextae: *Aeneadae aut Decius*, *Brutus*, (*Tullia*).

Varia: *Didascalica*, *Pragmatica*, *Annales*, *Parerga*, *Sotadica*.

Fuentes, modelos, géneros

Como Pacuvio, Acio en su obra dramática se limita esencialmente a la tragedia; pero la extensión de ésta es mucho mayor: se conocen más de 40 títulos. Entre los modelos griegos, a diferencia de Pacuvio, Eurípides ocupa el primer puesto; a su lado queda Sófocles; Esquilo está menos representado. El influjo de la tragedia griega más tardía es probablemente considerable; en la elección de sus modelos Acio sin duda no mira hacia atrás. También sus argumentos mitológicos cubren un vasto abanico: al lado de los predominantes mitos troyanos encontramos los pertenecientes al ciclo tebano y a otros completamente diferentes, como los de *Andromeda*, *Athamas*, *Medea*, *Meleager*, *Tereus*. Rara vez se conservan o testimonian fuentes griegas inmediatas. Donde podemos hacer una comparación (como en las *Bacantes* y en las *Fenicias* de Eurípides, en la *Antígona* de Sófocles, en el *Prometeo* de Esquilo) Acio se revela bastante independiente.[1] Se aleja de sus predecesores latinos: su drama sobre Medea tiene un argumento diferente del de Enio. También su *Telephus* no es el eniano-euripideo. En *Clutemestra* está en el centro el personaje femenino, no Agamenón. Para las *pratextae* sobre el Bruto que expulsó a los Tarquinios y sobre el sacrificio del más joven P. Decio Mus en la batalla de Sentino del año 295 a.C. se debe tomar en consideración el recurso a fuentes analísticas –probablemente Enio.

Los *Annales*, a juzgar por el título y por el metro, deberían considerarse un poema épico de carácter histórico; los fragmentos, sin embargo, son de contenido mitográfico y teológico. ¿Tuvo quizá Acio la intención de poner al lado del *epos* marcial de Enio «una especie de historia de la civilización y de la religión»?[2] También en los dramas evita con habilidad el peligro de entrar en colisión con los predecesores romanos. El título de *Sotadica* también recuerda a Enio (*Sota*).

Además de esto Acio –como sus contemporáneos Porcio Lícino y Valerio Edituo– se dedica también a la naciente ensayística literaria, que se sirve todavía en parte de formas métricas. De no menos de nueve libros constaban los *Didascalica*, en los que se alternaban metros diversos con la prosa. Esta obra, desde el punto de vista formal anticipadora de la sátira menipea, trata, de una forma destinada y estudiada para el gran público –quizá en forma de diálogo–, argumentos de historia literaria: épica, drama, géneros poéticos, cronología, cuestiones de autenticidad en Plauto (*fr.* 17 MOREL = *fr.* 17 BÜCHNER). El género puede considerarse también como un precedente del *Brutus* ciceroniano. De los *Parerga* posee-

1. F. LEO, De tragoedia Romana, progr. acad. Göttingen 1910, 3-6 y 18 s.; reed. en: Ausgewählte Kleine Schriften, ed. E. FRAENKEL, vol. 1, Roma 1960, 191-194 y 207-209.

2. RIBBECK, Tragödie 342.

mos un fragmento sobre la arada; ¿era el modelo Hesíodo? Se ha dudado que nuestro poeta sea el autor del escrito astrológico *Praxidicus*.[1] Sobre su actividad de gramático volveremos a hablar.

Técnica literaria

En la estructura de los dramas, Acio sigue generalmente a sus modelos; parece, sin embargo, que en *Antigona* hace que se desarrolle en el escenario una escena en el origen sólo narrada[2] y probablemente en el *Armorum iudicium* contamina dos dramas diferentes (la obra homónima de Esquilo y un *Ayax* que no es necesariamente el sofocleo).[3] Se aventura por tanto también en pruebas de construcción estructural. En la *praetexta Brutus* no cumple las reglas de la unidad trágica: esto corresponde a la práctica helenística en los dramas históricos (cf. el drama *Moisés* de Ezequiel).[4]

Acio, es cierto, a menudo representa de manera menos plástica que Eurípides, pero es capaz de fijar los estados de ánimo, por ejemplo el encanto de las regiones selváticas desconocidas (*trag.* 237 R.). Cuando observa con los ojos de un pastor despavorido, que nunca ha visto una embarcación, la majestuosa nave *Argo* que se acerca (391 R.), es consciente poéticamente de la fuerza de las primeras impresiones. Además el romano pone en primer plano no detalles visuales, sino sugestiones acústicas –Acio es uno de los poetas más musicales antes de Virgilio. Concluyente incluso desde el punto de vista óptico es el sueño de Tarquinio en el *Brutus* (*praet.* 17-28 R.), preanuncio simbólico de la caída de la monarquía, que a través de la exacta interpretación siguiente (*praet.* 29-38 R.) se revela como una fantasía alegórica: un testimonio antiguo de la importancia poética de la alegoría en Roma.

Lengua y estilo

Lingüística y estilísticamente instructivo es el comienzo de las *Phoenissae*: *Sol qui micantem candido curru atque equis / flammam citatis fervido ardore explicas / quianam tam adverso augurio et inimico omine / Thebis radiatum lumen ostentas tuum?* (*fr.* 581-584 R.). Ὦ τὴν ἐν ἄστροις οὐρανοῦ τέμνων ἰδὸν / καὶ χρυσοκολλήτοισιν ἐμβεβὼς δίφροις / Ἥλιε, θοαῖς ἵπποισιν εἰλίσσων φλόγα / ὡς δυστυχῆ θήβαισιν τῇ τόθ' ἡμέρᾳ / ἀκτῖν' ἐφῆκας.

1. U. VON VILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Lesefrüchte, Hermes 34, 1899, 601-639, espec. 637 s.

2. S. SCONOCCHIA, L'*Antigona* di Accio e l'*Antigone* di Sofocle, RFIC 100, 1972, 273-282.

3. Piensa en Karkinos G. PUCCIONI Note ai frammenti di Accio, 581-584 KLOTZ, Lucilio 18 M. e trag. inc. 61-63 KLOTZ, en: Poesia latina in frammenti, Miscellanea filologica, Genova 1974, 305-313.

4. B. SNELL, Ezechiels *Moses*-Drama, A&A 13, 1967, 150-164, espec. 153.

En comparación con Eurípides (*Phoen.* 1-6) el poeta romano se esfuerza en obtener mayor claridad: pone el apóstrofe al dios del Sol al comienzo, mientras en el original está precedido por dos versos, que por lo que parece ya Sófocles consideraba superfluos (Schol Eur. *Phoen.* 1). Pero Acio se preocupa menos de la tradición erudita que de su público, que no quiere confundir con imágenes privadas de explicación. La falta en latín de participios que no comprometen la fluidez de la expresión o de adjetivos compuestos es compensada por él con el aumento del *pathos:* significativo es el añadido de *fervido ardore.*[1] Por ello renuncia al efecto plástico: en Eurípides, Helios está montado con las piernas abiertas sobre el carro. El romano disuelve la superposición de planos diferentes (Eurípides: «funesto rayo») acentuando los contrastes: da amplio desarrollo al augurio desfavorable y hace con él el fondo oscuro del rayo luminoso del verso siguiente. La separación artística de las palabras relacionadas entre sí forma una refinada arquitectura verbal, que será desarrollada posteriormente por los clásicos.

La «fuerza» que se le reconoce a Acio consiste en gran manera en su formulación rica de efectos. Este pasaje del *Atreus*: «el propio padre hace de tumba a sus hijos» (*trag.* 226 s. R.) recuerda la expresión de Gorgias (VS 82 B 5 a) «buitres, tumbas vivientes» (cf. Enn. *ann.* 138 V.). «Puntadas trágicas» semejantes pertenecen al estilo del género literario a partir de Eurípides y Agatón; Acio sirve aquí de puente de paso entre el helenismo y la latinidad argéntea. Sutileza epigramática aparece también en la distinción entre *animus* y *anima* (*trag.* 296 R.) y especialmente en el dicho acuñado por Acio y convertido en proverbial: *oderint, dum metuant* (*trag.* 203-204 R.).

Universo conceptual I: Reflexión literaria

El hecho de que Acio como escritor reúna en su persona teoría y práctica corresponde en parte a un fenómeno de su tiempo –muchos contemporáneos suyos se expresan en forma poético-ensayística sobre problemas de literatura: Lucilio, Valerio Edituo, etc. En Acio los intentos de teorización y también las consideraciones sobre la técnica poética y la historia literaria están en estrechísima relación con su elemento vital, el teatro. Las diversidades de los clásicos griegos no se deben a la casualidad, sino a la reflexión. Para juzgar su doctrina conviene tomar en consideración que los críticos antiguos designan como «docto» no a él, sino a Pacuvio. Sin embargo el paso hacia la crítica literaria declarada y la polémica en el plano teórico –todavía en forma semipoética– es bastante significativo.

1. Cf. también *Nyctegresia fr.* II: *scindit oras, laterum texta flamma Vulcani vorax*; *Atreus fr.* XVI: *ipsus hortatur me frater, ut meos malis miser / manderem natos*; *Atreus fr.* III: *maior mihi moles, maius miscendumst malum.*

Al lado de discusiones sobre la historia del teatro y sobre problemas de datación[1] –que trata de una manera poco merecedora de consideración– podemos contar con otros aspectos teóricos. El arte estoico de la interpretación alegórica, corriente en la escuela del ya recordado Crates de Malo, no ha dejado de marcar su huella en el autor de eficaces imágenes simbólicas y de su explicación. Acio ha reflexionado sobre el sentido y la función de mito y símbolo, y en parte ha sacado fruto de los métodos estoicos de la interpretación de aquéllos, como en el sueño de Tarquinio; con ello prepara la consciente creación de mitos por parte de Virgilio. Por otro lado es demasiado hombre de teatro para aceptar sin crítica el ideal estoico de la *brevitas* (*didasc.* 2, 10 BÜCHNER en Non. p. 243 L.). La teoría tiene por lo tanto función auxiliar y permanece sometida a un natural poético. Cuanto de incontestable tiene la autoridad poética de Acio, tanto tiene de discutible su autoridad científica.

Como gramático, Acio está bajo la influencia de la escuela de Pérgamo; considera a Hesíodo más antiguo que Homero (*fr.* 6 BÜCHNER): ello significa que no conoce todavía las investigaciones de Aristarco. Tampoco encontramos nada en él de crítica e interpretación textual, las dos conquistas de los alejandrinos. Su introducción en Roma le queda reservada a Elio Estilón. De una obra semejante a los *Didascalica*, los *Pragmatica*, se conservan algunos septenarios trocaicos; en un pasaje Acio responsabiliza al público de los errores de los poetas (*fr.* 24 BÜCHNER).

Su bilingüismo le empuja a Acio a reflexionar sobre la lengua latina y a establecer comparaciones con la griega. Por ello llega a tratar incluso cuestiones ortográficas. Evita por un lado las letras extranjeras *y* y *z*, pero representa el sonido *ng* con gg, a la manera griega; indica la cantidad larga de las vocales en parte remontando al griego (*ei* por *i* larga), en parte, como en los dialectos itálicos y en las inscripciones contemporáneas, por medio de la escritura duplicada.

Universo conceptual II

Por lo que podemos juzgar, Acio atiende de forma particular al *ethos* de los personajes: Telefo está realmente exiliado (no en apariencia, como en Eurípides y Enio) y demuestra grandeza de ánimo: «La fortuna ha podido arrebatarme la dignidad real y la riqueza, pero el valor (virtud) no puede» (*trag.* 619 s. R.). En Acio Ismene, a diferencia de Sófocles, habla con el tono de superioridad de la hermana mayor (*Antigone trag.* 135-137 R.). En las *Phoenissae* Eteocles es disculpado: no ha cerrado ningún acuerdo con su hermano y por tanto no falta a la palabra dada negándose a dejar después de un año el puesto a Polinices. Acio se acerca de este modo a la concepción de Esquilo, que había quitado la razón a Polinices. Por ello

1. V. nuestro capítulo sobre Andrónico.

falta en Acio el célebre pasaje de las *Fenicias* de Eurípides (524), que Schiller parafrasea de este modo: «si debe haber injusticia, que sea por una corona; por todo lo demás seamos virtuosos». César cita estas palabras en el original; Cicerón, para formular su reprobación, debe traducirlas él mismo al latín –evidentemente no se encontraban en Acio. ¿Quiso tal vez el tragediógrafo romano negar su aval a los tiranos, que en su vejez tuvo tiempo de ver en Roma, eliminando al menos este detalle?

Valiente resulta también su empeño a favor de un exiliado en *Eurysaces* (*trag.* 357-365 R.). Acio se manifiesta como un contemporáneo no menos libre e independiente del también crítico Lucilio. Por ello no sorprende que, de forma completamente moderna, haga que Antígona ponga en duda la providencia divina (*trag.* 142 s. R.). Paralelamente parece que Acio eliminó un rasgo arcaico en las *Phoenissae*: no existe ya una maldición hereditaria inexorable.[1] El tragediógrafo romano coloca en el centro al hombre libre, éticamente responsable.

Tradición

Los dramas de Acio se representan repetidas veces en el siglo I a.C. Si no es posible hablar de decadencia de la tragedia romana después de Acio, es sin embargo demasiado exacto hablar de desaparición de los textos. Ésta puede haber sido provocada tanto por la aversión hacia el latín arcaico de los modernistas del siglo I a.C. y de los clasicistas de la escuela de la antigüedad tardía, cuanto por el descrédito arrojado por los cristianos sobre el teatro –tanto más porque la tragedia, a diferencia de la comedia, es teatro mitológico y por tanto celebra la religión pagana; pero, más que nada, es la caída de la república la que hace fatal el final de la cultura teatral romana. En las provincias el estudio de la literatura arcaica se mantiene durante más tiempo que en la capital. M. Valerio Probo, educado en Beirut, en la época de Nerón (Hier. *chron. a. Abr.* 2072) provoca casi la burla en Roma al dar lecciones sobre textos arcaicos (Suet. *gramm.* 24). A pesar de ello, forma discípulos que en el siglo II producirán el apogeo del arcaísmo. Para los fragmentos, que son citados más tarde de segunda mano, se admiten como intermediarios Capro (s. II) y Julio Romano (s. III). En África Nonio Marcelo (s. IV) hace extractos de muchos textos de época republicana. Prisciano (s. VI) o su fuente –no mucho más antigua– probablemente podían todavía leer cuatro dramas de Acio en el texto original.

Pervivencia

Nuevas tragedias de importancia reaparecen sólo bajo Augusto (Vario, Ovidio) y en el siglo I d.C. (Séneca). Se mantienen todas dentro del marco de los contenidos del drama arcaico latino. Acio, por tanto, no deja un sucesor inmediato de su mismo nivel –como Eurípides, Shakespeare y Racine, él constituye un punto de lle-

1. G. PADUANO, Sul prologo delle *Fenicie* di Accio (581-584 R.), ASNP ser. 3, 3, 3, 1973, 827-835.

gada–, pero su influjo sobrepasa los confines del género literario, como aparece en la configuración dramática de los poemas épicos de Virgilio y de Ovidio. Según Horacio (que desde luego no tiene inclinaciones hacia el latín arcaico) los romanos tenían un talento natural para lo trágico (*epist.* 2, 1, 166). En Acio quizá se muestra de la forma más evidente.

El influjo de Acio, tan significativo como difícil de verificar, se puede comprobar todavía en un punto: la *praetexta* aciana *Brutus* es para nosotros el documento más antiguo de la locura simulada de Bruto; ha sido probablemente nuestro poeta quien dio forma a la leyenda de Bruto que, a través de Livio y Valerio Máximo, ha influido sobre Saxo Grammaticus (*Historia de Hamlet*) y sobre Belleforest (*Historias trágicas*), las fuentes de Shakespeare.[1]

A pesar de su extensa cultura, Acio ya no es el tipo de pionero que se aventura en muchos campos. Aquí encuentra su límite la comparación con Enio. Como trágico es una personalidad «total»; es desde luego también un erudito, pero en él, como en los más antiguos autores del helenismo, la reflexión está claramente al servicio de la creatividad. Es considerado el más grande trágico romano; la extensión de su obra resulta imponente. Como poeta nato que es, crea eficaces imágenes y las coloca delante de los ojos de su público en toda su fuerza simbólica. Lingüísticamente consigue crear contrastes en gran escala, pero también versos llenos de agradable eufonía y sentencias que concentran hasta el extremo el pensamiento. Sabe fijar efectos de atmósfera sin comprometer la claridad. En cuanto que siente el mito en toda su plenitud y le confiere forma artística, prepara aspectos esenciales de la poesía augústea e imperial. Sólo confrontándolo con el fondo constituido por la tragedia romana se pueden comprender la romanización del mito en la *Eneida* de Virgilio y su humanización en las *Metamorfosis* de Ovidio.

Ediciones: H. STEPHANUS, R. STEPHANUS (ESTIENNE), Fragmenta poetarum veterum Latinorum, quorum opera non extant: Ennii, Accii, Lucilii, Laberii, Pacuvii, Afranii, Naevii, Caecilii aliorumque multorum, Genevae 1564. * *Colección completa*: E. H. WARMINGTON (TTr), *ROL*, 2, 1936, 325-595; 598 s., 604-607. * *Trag.*: O. RIBBECK, TRF, Lipsiae 1871[2], 136-227; *praetextae* 281-285; O. RIBBECK, TRF, Lipsiae 1897[3], 157-263, *praetextae* 326-331. * *Praetextae*: L. PEDROLI (TC), Fabularum praetextarum quae extant, Genova 1954, 70-74 (T), 115-117 (C). * G. DE DURANTE, Le Fabulae praetextae, Roma 1966, 30-39; 56-65. * *Otras obras*: K. BÜCHNER, FPL, Lipsiae 1982, 46-52 (numeración de los fragmentos corresponde aquí con W. MOREL, FPL 1927). * *Gramm.*: H. FUNAIOLI, GRF, Lipsiae 1907, vol. 1, 22-32. ** *Léxico*: A. DE ROSALIA, Lexicon Accianum, Hil-

1. I. GOLLANCZ, The Sources of *Hamlet*, Shakespeare Library Ser. 2, vol. 12, 1926, espec. 27-33; V. BRØNDAL, Hamlet, principe al Danemarcei. Istorie unei legende, Revista Fundaţilor Regale 10, 1936, 1-15.

desheim 1982. * M. BINI, Index Morelianus sive verborum omnium poetarum Latinorum qui in Moreliana editione continentur, praefatus est A. TRAINA, Bologna 1980. ** *Bibl.*: H.J. METTE, Die römische Tragödie und die Neufunde zur griechischen Tragödie, Lustrum 9, 1964, espec. 107-160. * L. DI SALVO, Rassegna di studi acciani (1965-1978), BStudLat 9, 3, 1979, 316-332.

H. CANCIK, Varro (*De poetis*) sobre L. Accius, Hermes 96, 1968, 252-253. * H. CANCIK, Die republikanische Tragödie,en: E. LEFÈVRE, ed., Das römische Drama, Darmstadt 1978, 308-347. * R. DEGL'INNOCENTI PIERINI, Studi su Accio, Firenze 1980. * F. DELLA CORTE, La filologia latina dalle origini a Varrone, Torino 1937[1], Firenze 1981[2]. * W. FAUTH, Der Traum des Tarquinius, Spuren einer etruskisch-mediterranen Widder-Sonnensymbolik bei Accius (frg. 212 D), Latomus 35, 1976, 469-503. * E. GABBA, Il *Brutus* di Accio, Dioniso 43, 1969, 377-383. * B. GLADIGOW, Trimmballast bei antiken Schiffen, WS 82, 1969, 37-48. * H.D. JOCELYN, Ancient Scholarship and Virgil's Use of Republican Latin Poetry 2, CQ NS 15, 1965, 126-144. * H.D. JOCELYN, The Quotations of Republican Drama in Priscian's Treatise *De Metris Fabularum Terentii*, espec. App. III: Accius' *Medea sive Argonautae*, Antichthon 1, 1967, 68-69. * I. LANA, L'*Atreo* di Accio e la leggenda di Atreo e Tieste nel teatro tragico romano, AAT 93, 1958-1959 (1959), 293-385. * A. LA PENNA, Atreo e Tieste sulle scene romane, en: Studi classici in onore di Q. CATAUDELLA, Catania, Fac. di Lett. e Filos. 1972, 1, 357-371. * LEO, LG 384-405. * I. MARIOTTI, Tragédie romaine et tragédie grecque: Accius et Euripide, MH 22, 1965, 206-216. * S. MARIOTTI, Accio in Malsacano, RFIC 94, 1966, 181-184. * F. MARX, Accius, RE 1, 1893, 142-147. * A. POCIÑA PÉREZ, El tragediógrafo latino Lucio Acio, Granada 1984. * A. RESTA BARRILE, ed., Il *Meleager* di Accio, Latomus 50, 1991, 227-231. * N.W. SLATER, Two Republican Poets on Drama: Terence and Accius, en: B. ZIMMERMANN, Antike Dramentheorien und ihre Rezeption, Stuttgart 1992, 85-103. * A. TRAINA, *Vortit barbare*. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone, Roma 1970, 181-203.

PLAUTO

Vida, cronología

No sabemos con absoluta certeza si T. Plauto de Sarsina, en Umbría, llevaba el nombre gentilicio Macio, testimoniado también en Pompeya. Él mismo se da el nombre de *Maccus* (*Asin.* 11), más o menos «bufón», según una figura del teatro popular, de la *atellana*, o por broma o bien porque en este lugar y en el *Mercator* (*prol.* 9 s.) se refiere conscientemente a su pasado de actor de atelanas.[1] Dado que

1. K.H.E. SCHUTTER, Quibus annis comoediae Plautinae primum actae sint quaeritur, tesis Groningen 1952, p. I-V.

los tres nombres recuerdan la farsa teatral, puede tratarse de seudónimos.[1] Plauto muere en 184 a.C. (Cic. *Brut.* 60), precisamente en Roma (Hier. *chron. a. Abr.* 1817). Puesto que alcanzó una edad venerable (Cic. *Cato* 50), es probable que hubiese nacido antes de 250 a.C. Se nos ha transmitido que ganó dinero trabajando en el teatro, lo perdió en actividades comerciales y por ello entró al servicio de un molinero. Tres de sus comedias, según se dice, fueron compuestas en el molino (Varrón, en Gell. 3, 3, 14). Como quiera que sea, no hay duda sobre sus múltiples experiencias vitales y sobre su vocación por el teatro, al igual que sobre su cultura griega, que debió procurarse él mismo, quizá estimulado por Livio Andrónico o por Nevio.

Se atribuían a Plauto alrededor de 130 comedias; el gramático L. Elio Estilón consideraba incuestionablemente auténticas veinticinco de ellas, y su discípulo Varrón veintiuna (en Gell. 3, 3, 3); son las que se nos han conservado. De acuerdo con datos antiguos sobre la primera representación (didascalias) conservados en el códice *Ambrosianus* (A), resultan fechables[2] *Stichus* (200 a.C.) y *Pseudolus* (191 a.C.).[3] El testimonio ciceroniano (*Cato* 50) asegura que además de *Pseudolus* también *Truculentus* es obra de su vejez. El *Miles*, como se deduce a partir del verso 211, se sitúa en la vejez de Nevio, que pertenece a la generación precedente,[4] por lo tanto entre el año 206 y el 201 a.C., quizá como «atracción» de los *Ludi plebei* organizados en el año 205 por séptima vez.[5] *Cistellaria* fue compuesta antes del final de la Segunda Guerra Púnica (prólogo v. 201 s.), *Trinummus* (v. 990) como muy pronto en 194 a.C.[6] *Epidicus* es mencionado en *Bacchides* (v. 214, y, por lo tanto, es anterior. La datación tardía de *Persa*, *Pseudolus* y *Casina* es confirmada por reminiscencias paródicas de la primera representación de *Antiopa* de Pacuvio, cuya carrera comienza en los últimos años de la vida de Plauto.[7]

Metodológicamente es interesante la datación de *Mostellaria*. En la comedia se habla de *cargos de nueva elección* (v. 941); éstos ocupaban su puesto por entonces el 15 de marzo. Como término de referencia para la representación se puede pensar por tanto solamente en los *Ludi Megalenses*, que tenían lugar en abril; pero en esa ocasión se comenzaron a hacer representaciones teatrales tan sólo a partir

1. A.S. GRATWICK, Titus Maccius Plautus, CQ 67 NS 23, 1973, 78-84.

2. Fundamental SCHUTTER citado más arriba.

3. Puesto en duda por H.B. MATTINGLY, The Plautine Didascaliae, Athenaeum NS 35, 1957, 78-88.

4. L. SCHAAF, Die Todesjahre des Naevius und des Plautus, RhM 122, 1979, 24-33.

5. CH. BUCK, A Chronology of the Plays of Plautus, Baltimore 1940, 84.

6. F. RITSCHL, De aetae *Trinummi* tempore, Ind. lect. Bonn 1843, reed. en: Parerga 1, Leipzig 1845, 339-354, espec. 348; para el 187 a. C.: T. FRANK, Some Political Allusions in Plautus' *Trinummus*, AJPh 53, 1932, 152-156.

7. A. THIERFELDER, Plautus und die römische Tragödie, Hermes 74, 1939, 155-166.

del año 194 (Liv. 34, 54, 3). En consecuencia este año es el *terminus a quo* de la *Mostellaria*[1] (admitiendo que el v. 941 sea auténtico y que se pueda referir a circunstancias romanas).

Otras conclusiones son menos seguras. En particular los pasajes paralelos admiten con frecuencia diferentes interpretaciones.[2] Un grado de seguridad todavía menor es el que tienen los criterios estilísticos, puesto que diferencias de estilo pueden estar motivadas también por el cambio de las circunstancias externas, de los modelos o de los humores del autor. Con estas reservas, mencionaremos los criterios siguientes: el aumento de las partes líricas,[3] de la utilización de proposiciones subordinadas,[4] la disminución de los recitativos (versos largos),[5] la mayor maestría en el tratamiento de las intrigas,[6] la más abundante puesta en juego del papel del esclavo astuto, el progresivo desarrollo de referencias sistemáticas a imágenes simbólicas, el incremento de los elementos romanos. El valor de semejantes investigaciones, incluso prescindiendo de los resultados, que no ofrecen mucha seguridad desde el punto de vista cronológico, reside sobre todo en que llaman nuestra atención sobre la originalidad artística de Plauto.[7]

Compendio de las obras

Amphitruo, como anuncia el propio poeta en el prólogo, es un *tragicomoedia*, que se ocupa de reyes y de divinidades. El argumento es mitológico: Júpiter tiene relaciones con Alcmena mientras su marido Amphitruo está lejos de Tebas como jefe de una expedición militar. Júpiter aparece con el aspecto de Amphitruo y Mercurio como el doble de su siervo Sosia, por lo que, al regreso del auténtico Amphitruo, se producen una serie de equívocos. Plauto agota todas las posibilidades de la representación, desde la cómico-brillante a la trágica más conmovedora, especialmente en los trozos líricos de Sosia y Alcmena. Esta superación de los confines del género constituye el atractivo especial de este popular drama.

---

1. K.H.E. SCHUTTER, De *Mostellariae* Plautinae actae tempore, en: *Ut pictura poesis*, FS P.J. ENK, Leiden 1955, 174-183.

2. F.W. HALL, Repetitions and Obsessions in Plautus, CQ 20, 1926, 20-26.

3. W.B. SEDGWICK, The Cantica of Plautus, CR 39-40, 1925-26, 55-58.

4. J. SCHNEIDER, De enuntiatis secundariis interpositis quaestiones Plautinae, tesis Leipzig 1937; W.B. SEDGWICK, The Dating of Plautus' Plays, CQ 24, 1930, 102-106; ídem, Plautine Chronology, AJPh 70, 1949, 376-383; A. DE LORENZI, Cronologia ed evoluzione Plautina, Napoli 1952.

5. V. PÜTTNER, Zur Chronologie der Plautinischen Komödien, progr. Ried 1905/06.

6. J.N. HOUGH, The Development of Plautus' Art, CPh 30, 1953, 43-57.

7. P.A. JOHNSTON, *Poenulus* 1, 2 and Roman Women, TAPhA 110, 1980, 143-159, desarrolla un acercamiento histórico-cultural; fecha el *Poenulus* en 191 a.C. o más tarde; v. sin embargo ahora G. MAURACH, comentario al *Poenulus*, 1988, p. 33 (entre el año 195 y el 189 a.C.). Para *Curculio* y *Trinummus* N.W. SLATER, The Dates of Plautus' *Curculio* and *Trinummus* Reconsidered, AJPh 108, 1987, 264-269.

Asinaria es una farsa; dominan en ella la comicidad de las situaciones y el humorismo verbal. El joven enamorado Argiripo no consigue reunir el dinero que la alcahueta Cleareta pide por su hija Filenia; por fin unos esclavos le entregan la suma que en realidad le correspondería a su padre por la venta de un asno (de donde el título de *Asinaria*). A pesar de ello parece que el joven es acusado por un rival; incluso su propio padre Demeneto se revela como un segundo pretendiente.

Aulularia, a pesar de la serenidad burlesca del fondo, que en ciertos puntos raya con lo grotesco, es una comedia de carácter. El viejo Euclión ha heredado de su abuelo y de su padre un tesoro y al mismo tiempo un miedo pánico a perderlo. Por ello representa la figura del «desconfiado» más bien que la del típico avaro. La comedia recibe su título por la marmita llena de oro. El rico vecino Megadoro solicita la mano de la hija de Euclión, Fedria; Euclión presiente el peligro: ¿el aspirante a yerno conoce la existencia de la marmita con el oro? ¿Quiere tal vez apoderarse del tesoro? Al final, sin embargo, consiente y dispone preparativos extremadamente tacaños para la boda. Para proteger el tesoro durante la celebración, lo lleva al templo de Fides y lo ve el esclavo Estrobilo. Él sin embargo no se fía ni siquiera de la misma Fidelidad en persona: trata de esconderlo mejor y de nuevo Estrobilo le va pisando los talones en secreto. Entre tanto el sobrino de Megadoro, Liconides, ha confesado a su tío que ya ha conquistado el amor de Fedria. Llega Euclión desesperado: ¡le han robado el tesoro! Liconides cree que está hablando de su hija y reconoce su culpa –pero Euclión está hablando de la marmita llena de oro: un clásico ejemplo de dos personajes que hablan cada uno de su asunto. Al final, el esclavo autor del hurto es descubierto y los jóvenes esposos reciben el oro.

Las *Bacchides* es una comedia de intriga de doble estructura sobre dos jóvenes –con sus esclavos–, dos padres y dos heteras (las Báquides). En el curso de la comedia los padres y los hijos se convierten en rivales de amor. Brillante director de la acción es el astutísimo siervo Crísalo, una de las figuras de esclavo más finamente delineada por Plauto.

Desde el prólogo de los *Captivi* se anuncia ya (v. 57 s.) que no aparecerán las figuras típicas de la comedia; no hay en absoluto papeles femeninos. El viejo Hegión compra prisioneros de guerra con el fin de rescatar a su propio hijo, hecho cautivo por el enemigo. Cuando cae en sus manos el rico Filocrates, quiere enviar al esclavo de éste para liberar a su hijo y hacerlo regresar a casa con el precio del rescate; pero esclavo y amo se han cambiado las ropas. Filocrates es libre. Pero el mismo día regresa con el hijo de Hegión, Filopólemo; el esclavo que ha quedado en lugar de Filocrates se revela como el segundo hijo de Hegión, desaparecido desde hacía tiempo; su reconocimiento representa el punto álgido de la comedia. El parásito Ergásilo es dibujado deliciosamente. La composición parece débil en muchos versos, pero cuidada y pretenciosa; sin embargo queda en primer plano el retrato de las debilidades y de las cualidades humanas, el elemento farsesco es sustituido por una fina ironía.

Casina es una comedia de intriga con situaciones enredosas y grotescas. Padre e hijo aman a la misma muchacha, la esclava Cásina. La lucha de los dos rivales se desarrolla sobre dos «campos de batalla»: padre e hijo envían cada uno a un esclavo que dice querer casarse con Cásina; el elegido cederá a su amo el *ius primae noctis*. El esclavo del amo vie-

jo, Olimpión, puede hacerse con ella, pero la esposa celosa echa abajo la maquinación: hace que Calino, el esclavo de su hijo, ocupe el puesto de Cásina; de este modo la supuesta noche de bodas se convierte en una serie de bastonazos. El viejo Lisidamo regresa contrito junto a su mujer; los jóvenes tienen el camino libre. Las escenas y los tipos cómicos son agravados y exagerados de forma en parte caricaturesca.

Cistellaria, la «comedia de la cesta», se puede reconstruir bastante bien, a pesar de su conservación llena de lagunas. En el centro está una desafortunada pareja de enamorados: Alcesimarco tiene que casarse con una muchacha a quien no ama; su amada Selenia (*Selenium*) es una hetera, a la que no deja libre su madre, la alcahueta Nelenis. Sólo en el último momento el suicidio de Alcesimarco es impedido por Selenia; los esposos Demifonte y Fanóstrata reconocen entonces a la muchacha como una hija suya que había sido expuesta: un cestito con juguetes sirve como señal para el reconocimiento. De este modo Selenia recobra sus derechos sociales y puede casarse con Alcesimarco. Las figuras de esta comedia son tipos, sin ser por ello estereotipadas; a pesar de ello, parecen reales. También en *Cistellaria* los caracteres de los personajes son más importantes que la acción.

Curculio: la situación de fondo es la misma de *Cistellaria*: una pareja de enamorados infelices que al principio no consiguen reunirse. La joven Planesia (*Planesium*) ha nacido libre, pero un lenón la ha comprado y la ha encerrado; acaba siendo legitimada gracias a una señal de reconocimiento y la boda puede celebrarse. El parásito Curculio («gorgojo», un parásito de los cereales), astuto cuanto voraz, impide –por lo demás no sin provecho para él– la venta de Planesia a un soldado. Pero éste, según descubre de improviso Planesia, es su hermano, desaparecido desde hacía tiempo. De este modo el rival se convierte en el testigo de que Planesia es de condición libre. *Curculio* es una atractiva mezcla de elementos satírico-realísticos y romántico-idílicos (por ejemplo la escena nocturna con serenata y cita, v. 147-216). El carácter discrepante de Curculio proporciona el sabor especial de una comicidad dialéctica, que sobrevive en Arlequín y en el Loco de Shakespeare.

Epidicus, a pesar de su brevedad, es una complicada comedia de intriga cuyo protagonista, que da título a la obra, el astuto esclavo Epídico manda y dispone como director de la acción. Él rescata a la citarista Acropolistis para el joven Estratipocles, haciendo creer al padre de éste, Perífanes, que se trata de su hija Telestis, perdida desde hacía mucho tiempo. Pero el joven regresa de la guerra con otra muchacha; cometido de Epídico es ahora encontrar el dinero para rescatar a esta última y librarse de la citarista. Pero la otra muchacha es Telestis. Una nueva estratagema tiene buen resultado, pero aparece la madre de Telestis y la reconoce. La acción se construye brillantemente sobre situaciones de la máxima complicación posible; los diferentes personajes son dibujados con gran simpatía, nunca con rasgos caricaturescos. Si bien la intriga ocupa el primer plano, se trata de una comedia de ideales muy humana; el principio propiamente cómico está representado por el protagonista que le da el título, Epídico.

Los *Menaechmi* se basan, como *Amphitruo*, en el descubrimiento del doble. Dos gemelos, ambos de nombre Menecmo, se han perdido desde la infancia y de repente se encuentran en la misma ciudad, sin saber el uno del otro. De ello derivan innumerables complicaciones y equívocos. Al final el astuto esclavo Mesenión logra reunirlos. Esta come-

dia de los equívocos se distingue por la sobria conducción escénica y por la renuncia a lo grotesco y a las exageraciones.

La acción del *Mercator* hace recordar la *Casina*. El joven Carino y su padre Demifón arden de amor por Pasicompsa. Por miedo a su mujer, Demifón consigna la muchacha al vecino Lisímaco, cuya mujer Doripa está en el campo. Sin embargo, ésta regresa antes de lo previsto y le lanza una avalancha de insultos a su marido. Llega su hijo Eutico, mandado por Carino a buscar a su amada desaparecida, y lo aclara todo. Demifón renuncia a Pasicompsa con la condición de que Carino no diga nada a su madre. Más que en otras comedias plautinas ocupa un primer plano el fino tratamiento de los caracteres y del conflicto entre padre e hijo.

El *Miles gloriosus* vive de la figura principal, el tan tonto como vanidoso fanfarrón, pero también los otros personajes están bien caracterizados. El soldado Pirgopolínices ha secuestrado a una muchacha, Filocomasia (*Philocomasium*). Su enamorado, Pleusicles, consigue sin embargo descubrirla gracias a su astuto esclavo Palestrión y establecerse en la casa contigua, perteneciente a un amigo suyo. A través de un agujero realizado en la pared medianera los dos enamorados pueden encontrarse sin molestias. Pero después son descubiertos por el guardián Esceledro; Palestrión resuelve la difícil situación primero haciendo pasar a Filocomasia por una gemela suya; sin embargo esta estratagema acarrea nuevas dificultades. Palestrión convence a su amigo Periplectómeno, en cuya casa habitan, de que apalabre a dos heteras haciéndolas pasar por su mujer y su camarera, para que seduzca al oficial. Éste se inflama de amor y deja marchar a Filocomasia. Cuando el soldado se da cita con la «esposa» del vecino, todo el personal de la casa lo asalta a bastonazos.

La comedia de fantasmas *Mostellaria* está llena de intrigas y complicaciones, cuyos hilos son movidos una vez más por un esclavo astuto, Tranión. Cuando el viejo Teoprópides regresa a casa después de una larga ausencia, está a punto de caer en medio de una orgía de su hijo Filolaques con su amada, amigos y heteras. Entonces Tranión inventa un fantasma, que debería disuadir al padre de entrar en su casa. Al principio Teopropides cree en el engaño, pero después se descubre todo. El amigo de Filolaques, Calidamate, consigue calmar a su padre. La *Mostellaria* es una de las obras más alegres de Plauto y el personaje principal tiene colores particularmente vivos.

El *Persa* es antes que nada una rigurosa comedia de intriga; digno de señalar es que se centra en una historia de amor entre esclavos y que se representa la entrada en escena de una *virgo*.

También en *Poenulus* está la intriga en primer plano. Una muchacha retenida en casa de un lenón y su hermana deben ser salvadas de su destino de convertirse cuanto antes en heteras. Ocurre esto gracias a una estratagema. Se sabe que las dos muchachas son cartaginesas, libres de nacimiento; se descubre que el viajante cartaginés Hanón es amigo del difunto padre adoptivo del joven enamorado y al mismo tiempo padre de las dos muchachas. Lingüísticamente atractivos son los fragmentos en lengua púnica esparcidos por varios lugares de la comedia; los personajes son representados con finura y humanidad menandrea.

Pseudolus es una comedia de intriga fresca y viva. El genial esclavo Pséudolo, que es también

un gran jactancioso, se distingue de las otras figuras plautinas de esclavos sobre todo por su locuacidad y su desvergüenza. Una vez más se trata de sacarle por medio de un engaño a un lenón la muchacha amada por el joven Calidoro y al mismo tiempo golpear a un militar. A pesar de la sobriedad de la conducción escénica esta obra madura de Plauto es rica en adornos, representados por *cantica* y monólogos; los personajes recitan sus partes de forma reflexiva: el lenón sabe que debe ser muy malvado (v. 360-369), Calidoro que debe ser enamorado (238-240), el esclavo Pséudolo que ha de mostrarse muy astuto (905-907). El *Pseudolus* debía de ser una de las comedias más queridas por Plauto (Cic. *Cato* 50).

En *Rudens* un naufragio arroja al lenón Labrax y a dos muchachas, Palestra y Ampelisca, sobre la costa africana, en las cercanías de Cirene. La casualidad hace que justamente el cercano templo de Venus sea el lugar de cita fijado con el joven amante de Palestra, Plesidipo. Las muchachas escapan del lenón refugiándose en el templo y por medio del esclavo Tracalión se ponen en contacto con Plesidipo. Con la ayuda de un ciudadano distinguido, Demones, son arrebatadas al lenón. El pescador Gripo ha encontrado entre los restos de la nave un baúl que contiene juguetes infantiles de Palestra y gracias a ellos Demones descubre que es su hija. El asunto, más bien pobre en tensión dramática, cobra viveza por las impertinencias de los esclavos y por un coro de pescadores.

Stichus es una comedia sin intriga, que debe su comicidad principalmente al papel del parásito Gelásimo. Dos hermanos regresan junto a sus esposas después de una larga ausencia debida a una bancarrota. El padre de ellas ya estaba pensando volver a casarlas, pero se deja convencer para cambiar de idea por las riquezas recientemente adquiridas por los dos yernos. Sigue un banquete festivo, en el que no puede participar el parásito, porque en su momento ha contribuido a la bancarrota con su voracidad. Hay también un banquete de los esclavos, en el que hace los honores de huésped el esclavo Estico. La comedia es serena e irónica; atmósfera y personajes reflejan el modelo menandreo.

Trinummus es un drama de familia con un colorido de fondo moralizante: Lesbónico lleva una vida desordenada hasta el regreso de su padre; en ese momento conviene que no se sepa que casa y patrimonio han sido malgastados. El inocente engaño que trama con su amigo resulta descubierto, pero ellos son perdonados, a condición de que Lesbónico se case inmediatamente (v. 1185). En esta obra, carente de papeles femeninos, domina una fina ironía, en menor medida la comicidad; la representación de los personajes es realista, el curso de la acción particularmente claro y cerrado en sí mismo.

Truculentus es una desordenada y ruda comedia de intriga que gira en torno al personaje de la ávida hetera Fronesia (*Phronesium*); con bajas maquinaciones trata ésta de despojar a tres amantes al mismo tiempo. La obra recibe el título del esclavo Truculento, un villano de tomo y lomo; al final contrae una relación galiardamente trivial con Astafia, la criada de la hetera.

Vidularia, llegada a nosotros gravemente mutilada, debía parecerse al *Rudens*: el joven náufrago Nicodemo es recogido por un anciano pescador y trabaja como jornalero en casa de su vecino Dinia. Otro pescador saca del mar el baúl del náufrago; de este modo Nicodemo recobra su bienestar; por el contenido del baúl Dinia reconoce al hijo que le habían raptado mucho tiempo antes.

Tenemos fragmentos de las siguientes comedias: *Acharistio*, *Addictus*, *Agroecus*, *Artemo*, *Astraba*, *Bacaria*, *Boeotia*, *Caecus vel Praedones*, *Calceolus*, *Carbonaria*, †*Cesistio*†, *Colax*, *Commorientes*, *Condalium*, *Cornicula*, *Dyscolus*, *Faeneratrix*, *Fretum*, *Frivolaria*, *Fugitivi*, *Hortulus*, *Lenones gemini*, *Lipargus*, *Nervolaria*, *Phago*, *Parasitus medicus*, *Parasitus piger*, *Plocinus*, *Saturio*, *Schematicus*, *Sitellitergus*, *Trigemini*.

Fuentes, modelos, géneros

Como ya hemos indicado, era natural buscar los modelos no en la Comedia Antigua, sino en la menos agresiva Comedia Nueva. Otras fuentes –aparte de la tradición teatral itálica– hay que tomarlas en menos consideración.[1] En el interior del género el abanico de posibilidades es bastante amplio: va desde la comedia menandrea con su fino tratamiento de los caracteres (*Aulularia* probablemente = *Apistos*, «El desconfiado» de Menandro; *Stichus* = *Adelphoi* «Los hermanos»; *Cistellaria* = *Synaristosai*, «Las mujeres que comen juntas»; *Bacchides* = *Dis exapaton*, «El doble engaño»), a la más típica comedia de equívocos (*Menaechmi*); de la simple farsa (*Asinaria*, de *Onagos*, «El arriero», no *Onagros* «Asno salvaje», de Demófilo), hasta la obra seria que plantea un problema (*Captivi*). Un lugar aparte ocupa el tragicómico *Amphitruo*: se ha propuesto entre otras posibilidades buscar el modelo en la hilarotragedia de Rintón de Tarento.[2] Ya en los modelos existían considerables diferencias, incluso en el interior de la obra de un mismo poeta: en el propio Menandro *ethos* y fina caracterización aparecen al lado de escenas más ricas en movimiento. Después del descubrimiento del *Dyskolos*, que parece confirmar la originalidad de la conclusión viva, nos veríamos llevados a asignar el modelo de *Stichus* al primer periodo de Menandro. De la pluma de Dífilo derivan obras tan diferentes como el novelesco *Rudens*, que recuerda a Eurípides, y la *Casina*, que nos atrae sin embargo de manera un tanto más grosera; de Filemón una obra familiar tranquila y sentenciosa como *Trinummus*, y por otro lado *Mercator*, donde una escena de efecto sigue a otra. El esclavo precipitado, que, completamente sin aliento, no consigue por mucho tiempo comunicar su importante mensaje, el exagerado miedo de ser escuchados a escondidas, que provoca tensión, la invención extemporánea de pretextos, las sentencias moralizantes, el exagerado orgullo del joven, la reconciliación promovida por un amigo: todos ellos son rasgos comunes de las comedias de Filemón, por otra parte tan diferentes entre sí,

1. Sobre otras fuentes posibles hipotéticamente H. LUCAS, Die Scherbenkomödien des Epicharm und Plautus, WS 56, 1938, 111-117; B. VENERONI, Allacciamenti tematici tra la commedia greco-latina e il mimo di Eroda, RIL 107, 1973, 760-772; W.F. HANSEN, An Oral Source for the *Menaechmi*, CW 70, 1977, 385-390.

2. F. DUPONT, Signification théâtrale du double dans l'*Amphitryon* de Plaute, REL 54, 1976, 129-141.

que ya eran preferidas por el público de Atenas; estos medios escénicos, en parte realmente cautivadores, son tomados de nuevo por Plauto, que los reelabora y los transmite como herencia a la comedia europea. Menandrea es la escena inmortal de dos personajes que no se entienden (en *Aulularia* el joven habla de su amada, el viejo de la marmita llena de oro); en *Mostellaria*, cuyo modelo desconocemos,[1] son incluso tres los personajes que hablan cada uno de una cosa distinta. Las obras plautinas derivadas de Dífilo ofrecen por un lado pasajes a los dramas romancesco-románticos de épocas sucesivas (Shakespeare), por otro muestran rasgos absolutamente «arcaicos» (agón, coro, escenarios paisajísticos del drama satírico), tanto así que el *Rudens* puede considerarse al mismo tiempo una de las obras más «anticuadas» y más «modernas». Algunas comedias, que muestran muchos valores del arte de Menandro, pero no su inimitable capacidad de caracterización, son atribuidas a comediógrafos posteriores: así *Miles*, teatralmente eficaz, pero un poco excesivo,[2] y el cáusticamente caricatural, satíricamente frío, libremente estructurado *Truculentus*.[3]

En algunas comedias se ha admitido el influjo de la Comedia Media:[4] así en el *Persa*, no sin que se levantasen voces en contra.[5] Rasgos de la Comedia Media (de la que tenemos un conocimiento muy escaso) se buscan en las ya recordadas obras derivadas de Dífilo y en *Poenulus*, que, como sabemos ahora, remonta no a Menandro, sino a su tío Alexis.[6] *Curculio*, obra para la que faltan puntos de referencia, se adscribe al primer periodo de la Comedia Nueva, y precisamente al mismo Menandro.[7] Un efecto arcaico produce en esta comedia la absolutamente singular «parábasis».[8] En torno a la Comedia Media se coloca en parte también el *Amphitruo*, que, en tanto que comedia mitológica, sale del cuadro, pero es consi-

---

1. Quizá Filemón: M. KNORR, Das griechische Vorbild der *Mostellaria* des Plautus, tesis München, Coburg 1934.

2. V. sin embargo K. GAISER, Zum *Miles gloriosus* des Plautus: Eine neuerschlossene Menander-Komödie und ihre literaturgeschichtliche Stellung (1967), ahora en: Die römische Komödie: Plautus und Terenz, ed. E. LEFÈVRE, Darmstadt 1973, 205-248.

3. Sobre la derivación menandrea P.J. ENK, Plautus' *Truculentus*, en: FS. B.L. ULLMANN, Rom 1964, vol. 1, 49-65; más justamente (epígono de Menandro), ídem, en su ed. del *Truc.*, Leiden 1953.

4. U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, De tribus carminibus Latinis commentatio (1893); reed. en: *Kleine Schriften* 2, 1941, 260-274.

5. G.L. MÜLLER, Das Original des plautinischen *Persa*, tesis Frankfurt 1957 (bibl.).

6. W.G. ARNOTT, The Author of the Greek Original of the *Poenulus*, RhM 102, 1959, 252-262; v. antes H. LUCAS, Der *Karchedonios* des Alexis als Vorbild des plautinischen *Poenulus*, RhM 88, 1939, 189 s. Para la colocación de Dífilo en la tradición: W.Th. MACCARY, The Comic Tradition and Comic Structure in Diphilos' *Klerouumenoi*, Hermes 101, 1973, 194-208.

7. T.B.L. WEBSTER, Studies in Later Greek Comedy, Manchester 1953, 189-202.

8. H. JORDAN, Die Parabase im *Curculio* bei Plautus, Hermes 15, 1880, 116-136.

derada obra de un irónico autor tardío incluso a causa de la puesta en ridículo de los dioses. Dado que poseemos tan sólo por una parte Eurípides, por otra algunas obras de Menandro, es verdaderamente excesivo el espacio que queda al descubierto para que pueda reconstruirse una historia del teatro griego desde Eurípides a Plauto, y no siempre tenemos la posibilidad, en el caso de obras de corte menos refinado, de decidir si son «todavía» primitivas[1] o «ya» banalizadas. Por otra parte, en una época para la que Eurípides era un autor ya antiguo, la ironía no es absolutamente un criterio para la datación tardía.

Por lo tanto, la primera dificultad de la interpretación plautina deriva de las carencias en nuestro conocimiento de sus modelos. Solamente en la comparación con Menandro nos encontramos en terreno seguro. La tarea de separar lo «plautino» de lo «ático»[2] resulta más fácil en las *Bacchides*, para las que, gracias a un descubrimiento papiráceo, poseemos un texto griego paralelo de una cierta amplitud.[3] De ello se saca la conclusión de que estaban en lo cierto los estudiosos que atribuían al romano gran libertad en la reelaboración. Plauto elimina dos escenas que servían más bien al tratamiento de caracteres que a la acción. Hace que el amante ironice sobre sí mismo en el monólogo, en cuanto su decisión vacila en el medio de la frase y el pensamiento se vuelve en el sentido opuesto: «La castigaré de todas las maneras; haré que acabe pidiendo limosna... mi padre» (*Bacch.* 507 a-508). Sobre el modo particularmente atractivo en que se presenta la recriminación al amigo volveremos más adelante. Debería hacer reflexionar el hecho de que un trozo lleno de «*humanitas* ática» se revele como un añadido plautino y que, por otro lado, la parte eliminada corresponda a dos escenas cuya falta jamás había advertido nadie.

Sobre este fondo examinamos algunos criterios fundamentales del análisis plautino. A la comparación con los textos originales se une la cuestión de si conceptos fundamentales pueden ser de nuevo traducidos al griego. Se puede constatar que son más importantes los medios de impronta latina, los «elementos plautinos en Plauto». Además de detalles obvios, como la mención de cosas y situaciones romanas, el método interpretativo lleva a comprender estructuras conceptuales plautinas, por ejemplo el «humorismo enigmático» en el signo de

1. F. DELLA CORTE, La commedia dell'asinaio, RFIC 79, 1951, 289-306 (influjo de la comedia dórica).

2. G. JACHMANN, Plautinisches und Attisches, Berlin 1931.

3. Plaut. *Bacch.* 494-562; Men. *Dis exap.* 11-112 (ed. SANDBACH). Sobre este asunto E. HANDLEY, Menander and Plautus. A Study in Comparison, University College London, Inaugural Lecture, 1968, trad. al. en: Die römische Komödie: Plautus und Terenz, ed. E. LEFÈVRE, Darmstadt 1973, 249-276; C. QUESTA, Alcune strutture sceniche di Plauto e Menandro, Entretiens Fondation Hardt 16, 1970, 183-228; K. GAISER, Die plautinischen *Bacchides* und Menanders *Dis exapaton*, Philologus 114, 1970, 51-87; V. PÖSCHL, Die neuen Menanderpapyri and die Originalität des Palutus, SHAW 1973.

la metamorfosis y de la identificación («mi padre es una mosca –nada puede ocultársele» *Merc.* 361). Otros ejemplos: comienzos de discurso comparativos (p. ej. *Cas.* 759-779), personificaciones de lo inanimado, amplificaciones de monólogos, inserciones de elementos que no hacen progresar la acción, elaboración del papel del esclavo, sobre todo por medio de terminología militar, y de manera especialísima, naturalmente la composición independiente de los *cantica*, de trozos recitativos y en forma de arias, tanto así que la comedia dialogada se aproxima al melodrama. Las observaciones lingüísticas y estilísticas de E. FRAENKEL,[1] sobre todo sus investigaciones sobre el papel del esclavo, indican el camino para los análisis estructurales descriptivos del universo de imágenes figuradas, de las que resulta la creatividad de Plauto en el campo de los sonidos y de las imágenes.

Mucho más antigua es la investigación sobre la llamada contaminación.[2] Parte del presupuesto de que Plauto en algunas comedias fundió dos o incluso tres dramas griegos. Por lo demás, hasta ahora no ha sido posible documentar de manera firme una «gran» contaminación de este tipo. Por ejemplo, el *Miles*, que contiene dos intrigas una tras otra, se ha hecho remontar a dos obras griegas diferentes. A ello se ha podido oponer el hecho de que también en otras áreas de la literatura mundial el argumento semifabuloso acostumbra unir entre sí dos elementos considerados heterogéneos, que además la Comedia Nueva también en otros casos conoce una doble intriga (cf. títulos de comedia como *El doble engaño*), y que, por último, también en el ámbito de la obra plautina la segunda intriga representa un «grado de extensión» de la primera.[3]

A pesar de ello la investigación sobre la contaminación está justificada. Tiene su punto de partida en las discordancias y contradicciones indudablemente presentes en Plauto.[4] El peso de su presupuesto, es decir, que en los originales griegos todo estuviese libre de contradicciones y de saltos lógicos, ha sido sobrevalorado durante largo tiempo. Pero si admitimos que muchas discordancias pue-

1. E. FRAENKEL, Plautinisches im Plautus, Berlin 1922; Elementi plautini in Plauto, Firenze 1960 (ampl.); un ejemplo instructivo: E. FANTHAM, The *Curculio* of Plautus. An Illustration of Plautine Methods of Adaptation, CQ 59, 1965, 84-100.

2. Sobre el término: J.B. HOFMANN, *Contaminare*, IF 53, 1935, 187-195; W. BEARE, CR 73, 1959, 7-11; sobre el problema de la contaminación M. BARCHIESI, Problematica e poesia in Plauto, Maia 9, 1957, 163-203, espec. 185 s., con bibliogr.; exaustivo SCHAAF (v. nota siguiente); G. GUASTELLA, La contaminazione e il parassita. Due studi su teatro e cultura romana, Pisa 1988.

3. L. SCHAAF, Der *Miles gloriosus* des Plautus und sein griechisches Original. Ein Beitrag zur Kontaminationsfrage, München 1977, 300.

4. P. ej. en *Captivi* la inesperada entrada en escena del esclavo viejo y el rápido regreso de Filocrates, en *Amphitruo* el nacimiento repentino después de la «larga noche».

den remontar a la fuente,[1] la previsión del éxito de este tipo de análisis sólo puede ser pesimista: No obstante la investigación plautina ha alcanzado resultados seguros también en este campo, aunque sea tan sólo por lo que respecta a la llamada «pequeña» contaminación, es decir, la inserción por obra de Plauto de simples escenas –normalmente, de forma clara, procedentes de otra comedia griega.

Cada nuevo descubrimiento menandreo nos obliga, por lo demás, a revisar nuestras ideas. Por un lado crece nuestra consideración sobre la independencia de Plauto, por otro constatamos que Menandro conoce escenas finales turbulentas (en *Dyskolos*), esclavos intrigantes (en *Aspis*) y también escenas con insultos entre siervos (en la misma comedia). El examen de los fragmentos cómicos no menandreos ha hecho también necesarias ciertas revisiones de nuestra imagen de Plauto.[2]

Una hipótesis más de trabajo es válida sólo dentro de ciertos límites: se trata de la suposición de que Plauto destruye la simetría de sus fuentes. En las ya recordadas *Bacchides* la eliminación de dos escenas menandreas altera sin duda las proporciones en el pasaje correspondiente, pero desde el punto de vista del conjunto hace por el contrario más perfecta la simetría de la comedia.[3] En *Mostellaria*[4] la elaboración musical de las escenas 1, 4 y 4, 1 y 2, respectivamente después de la exposición y antes de la catástrofe, crea dos puntos evidentemente fijos en medio de los cuales la parte central del drama se estructura según una repartición artística. El papel de la música para la arquitectura del conjunto de las comedias se refleja en la alternancia regular de partes habladas (senarios), recitados (versos largos) y cantos líricos.

Cuando se emiten quejas de que hasta ahora son relativamente poco numerosas las interpretaciones plautinas, se reconoce en parte que el intérprete se encuentra frente a dificultades fuera de lo ordinario. Si ya le crea inmensas complicaciones el problema de la distinción entre plautino y ático, el de las dobles redacciones y de las interpolaciones plantea otros todavía más graves. En el texto transmitido han quedado muchas veces dobles o incluso triples redacciones. En la antigua edición que está en la base de nuestra tradición éstas quedaban puestas de manifiesto por signos críticos que se fueron perdiendo con el paso del tiempo. En el manuscrito más antiguo, A, faltan partes conservadas en la tradición medieval, P. A menudo P ha conservado mejor que A el carácter documentalmente «científico» del arquetipo. Además de las dobles redacciones hay que considerar también

1. W.H. FRIEDRICH, Euripides und Diphilos, München 1953.

2. H.W. PRESCOTT, Criteria of Originality in Plautus, TAPhA 63, 1932, 103-125.

3. J.R. CLARK, Structure and Symmetry in the *Bacchides* of Plautus, TAPhA 106, 1976, 85-96; v. también W. STEIDLE, Probleme des Bühnenspiels in der Neuen Komödie, GB 3, 1975, 341-386.

4. I. WEIDE, Der Aufbau der *Mostellaria* des Plautus, Hermes 89, 1961, 191-207.

las interpolaciones;[1] nosotros leemos muchos prólogos en la forma en que fueron recitados en representaciones sucesivas de las comedias hacia la mitad del siglo II.

En estas condiciones el comentarista debe buscar una vía intermedia entre la Escila de la sabiondez hipercrítica y la Caribdis de una aceptación acrítica indiscriminada; la empresa sería lucrativa.

Además de los elementos de la comedia encontramos en Plauto también huellas de poesía trágica; le vendrían éstas en parte a través de la comedia griega y de la hilarotragedia, pero también es cierto que imita igualmente la tragedia latina.[2]

De la restante tradición latina es Nevio el predecesor más importante para Plauto, sobre todo por lo que se refiere al lenguaje lleno de fuerza y de evidencia. En cuanto al origen de los *cantica*, andamos a tientas en la oscuridad; la polimetría es comparable con los cantos corales euripideos y con composiciones líricas helenísticas como el *Lamento de la muchacha*, pero, a diferencia de Eurípides, Plauto casi no escribe lírica coral. Ciertamente la relación de Plauto con la tragedia romana no debe descuidarse; en ella, por otra parte, la lírica coral tiene un papel mayor y la métrica es más perceptible. Es natural admitir que Plauto haya remontado a tradiciones musicales indígenas, que de todas formas se conciben en estrecho contacto con la música helenística.

Cuando Plauto se designa a sí mismo con el nombre de *Maccus*, está idenficándose con una figura de la *atellana*. Presumiblemente su abierta *vis comica* tiene sus raíces en esta forma artística indígena, ejercida por hombres de teatro libres. Para otros versos también se han buscado fuentes populares, por ejemplo fábulas.[3] En cualquier caso es erróneo considerar a Plauto sólo como un «traductor» de

1. A. THIERFELDER, De rationibus interpolationum Plautinarum, Leipzig 1929; H.D. JOCELYN, Chrysalus and the Fall of Troy, HSPh 73, 1969, 134-152 (interpolaciones en *Bacchides*).

2. V. más abajo: Lengua y estilo (también sobre los *cantica*).

3. P. BRIND'AMOUR, Des ânes et des boeufs dans l'*Aululaire*. Commentaire des vers 226-235, Maia 28, 1976, 25-27; sobre la relación de Plauto con fuentes y modelos: A. BLANCHARD, Essai sur la composition des comédies de Ménandre, Paris 1983, cap. V: Les adaptations de Plaute; en comedias determinadas: W. STEIDLE, Plautus' *Amphitruo* und sein griechisches Original, RhM 122, 1979, 34-48; P. HARVEY, Historical Allusions and the Date of the *Amphitruo*, Athenaeum 59, 1981, 480-489 (v. 193: 201 a.C.); H. TRÄNKLE, *Amphitruo* und kein Ende, MH 40, 1983, 217-238 (mezcla de elementos cómicos y trágicos); E. STAERK, Die Geschichte des *Amphitruo*stoffes vor Plautus, RhM 125, 1982, 275-303 (la fuente sería una tragedia); R.L. HUNTER, The *Aulularia* and its Greek Original, PCPhS 27, 1981, 37-49; L. FINETTE, Le *Dis exapaton* et les *Bacchides*. Deux ou trois fourberies?, CEA 15, 1983, 47-60; E. LEFÈVRE, Neue und alte Erkenntnisse zur Originalität der römischen Komödie. Plautus und Menander, Freiburger Universitätsblätter 18, fasc. 65, 1979, 13-22 (sobre *Bacchides*); M. WALTENBERGER, Plautus' *Casina* und die Methode der Analyse, Hermes 109, 1981, 440-447 (influjo de los *Kleroumenoi* de Dífilo); E. LEFÈVRE, Plautus-Studien 4. Die Umformung des 'Αλαζών zu der Doppelkomödie des *Miles gloriosus*, Hermes 112, 1984, 30-53 (la eliminación

obras de la Comedia Nueva; él es más bien el creador de obras cómicas específicamente romanas con la estructura musical de la tragedia romana y en las que intervienen elementos estilizados de humorismo tomados de la farsa rústica.[1]

Técnica literaria

Según Aristóteles (*poet.* 1450 a 15-23) la acción tiene en última instancia la preeminencia sobre la caracterización. En lo que sigue tendremos que establecer algunas pequeñas limitaciones. Sobre todo, se observa que la concepción aristotélica del drama representa tan sólo *un* aspecto, cuando se trata de juzgar el arte teatral de Plauto.

Las comedias menandreas conservadas en los papiros presentan una divisón en cinco actos; son interrumpidas cuatro veces por la indicación *XOPOY* . Por lo tanto, mientras que las comedias griegas prevén cuatro lugares determinados por intermedios musicales y coreográficos, en Plauto faltan indicaciones regulares y explícitas en este sentido. Se presupone, por lo tanto, que las comedias serían representadas sin interrupciones,[2] pero no sólo porque no se quería dar oportunidad al público de abandonar el teatro por otras atracciones (cf. Ter. *Hec. prol.* 33-36; Hor. *epist.* 2, 1, 185 s.). Restos de un fin de acto griego suelen verse en la alusión a la entrada de un cortejo de vagabundos nocturnos borrachos (*Komos*).[3] La división en actos de nuestras comedias remonta al Renacimiento[4] y por tanto no es en modo alguno vinculante. Ilumina mejor la estructura de la comedia plautina la repartición en «exposición», «nudo» y «desenlace» del nudo, ya que estas categorías derivan de la esencia de la acción. La renuncia a los intermedios musicales no tiene exclusivamente motivaciones externas, sino que está relacionada con la profunda transformación de la comedia en dirección al melodrama. El elemento musical, ya no un añadido facultativo al margen del texto, es ahora un componente fijo de la acción teatral bajo forma de escena cantada. Un análisis estructural de *Mostellaria* ha mostrado que Plauto subraya con escenas vocales la entrada de la acción principal y el momento que precede a la catástrofe, de forma

---

de los aspectos teológicos transforma en una farsa un drama que presentaba una visión del mundo); además K. DÉR, *Duplex argumentum*, Homonoia 5, 1983, 129-160; E. LEFÈVRE, Diphilos und Plautus. Der *Rudens* und sein Original, AAWM 1984, 10; W.S. ANDERSON, Plautus' *Trinummus*. The Absurdity of Officious Morality, Traditio 35, 1979, 333-345; R. HUNTER, Philemon, Plautus and the *Trinummus*, MH 37, 1980, 216-230.

1. G.A. SHEETS, Plautus and Early Roman Comedy, ICS 8, 1983, 195-209.

2. Diversamente G. MAURACH, pref. a la ed. de *Poenulus*; v. ahora J.A. BARSBY, Actors and Act Divisions. Some Questions of Adaptation in Roman Comedy, Antichthon 16, 1982, 77-87.

3. *Bacch.* 107; en *Pseud.* 573 se anuncia que el tocador de flauta ocupará la pausa con su música.

4. C. QUESTA, Plauto diviso in atti prima di G.B. PIO (Codd. Vatt. Latt. 3304 e 2711), RCCM 4, 1962, 209-230.

que la tripartición del drama antes mencionada es acentuada claramente con los medios musicales. También los recitados y los diálogos agrupados entre las dos escenas cantadas presentan una ordenación provista de sentido. Resulta de este modo que Plauto no elimina gratuitamente el esquema en cinco actos del modelo, sino que lo sustituye por una estructura poético-musical resultante de la esencia de la acción.

Junto al principio formal ahora aludido existen otros que hacen más completo el análisis. Así, *Stichus* se divide en tres fases (espera, llegada, fiesta del reencuentro), la segunda de las cuales ya concluye la acción, mientras que la tercera constituye un ruidoso toque final. *Truculentus* es en todo su desarrollo una sucesión de escenas desligadas de carácter más satírico que dramático y por ello no es posible reducirla sin más a normas dramáticas. Consideraremos ahora cada una de las partes en que se dividen las comedias plautinas.

La exposición no está confiada exclusivamente a escenas dialógicas como las que conocemos por Terencio; Plauto prefiere conservar para el prólogo la función artística que le asignaba una tradición ya entonces venerada, como vemos también en Eurípides y en Menandro. El prólogo puede ser pronunciado por un personaje de la comedia; pero a menudo el conocimiento necesariamente limitado que éste puede tener de la situación no es suficiente para ofrecerle al espectador una visión panorámica adecuada. A esta exigencia se puede hacer frente de diversas maneras: la solución más simple, pero no la más elegante, consiste en atribuirle al personaje, en el prólogo, un conocimiento mayor que en la acción verdadera y propia (*Mil.* 147-153). Si se quiere evitar esta contradicción, después del personaje humano que pronuncia el prólogo se puede hacer comparecer a uno divino (*Cist.*), que completa lo que se oculta al conocimiento del que ha hablado antes que él, o bien, según la antigua tradición trágica y cómica, se puede hacer que recite el prólogo desde el comienzo una divinidad (*Aul.*) o una figura alegórica (*Trin.*), que tenga una relación íntima con la acción. En fin, como posibilidad última y menos atractiva desde el punto de vista artístico, queda el anónimo y omnisciente «Prólogo» personificado. Plauto utiliza generalmente el prólogo; donde falta puede tratarse de una pérdida posterior; pero no cabe excluir la posibilidad de que en algún caso el poeta renuncie al prólogo y experimente la técnica terenciana de una representación «implicante».

Los prólogos llegados a nosotros han sido en parte reelaborados y ampliados con ocasión de representaciones más tardías, en torno a la mitad del siglo II. El prólogo contiene habitualmente la indicación del lugar de la acción, el título griego y el latino, y a menudo también el nombre del comediógrafo griego y el de Plauto. La indicación del título es una particularidad plautina que no conocemos en Menandro; por tanto, es probable que el público romano con frecuen-

cia no estuviese suficientemente informado sobre el título de la obra. Además, el prólogo presenta los personajes principales y cuenta los antecedentes, en la medida en que tienen interés para entender la acción (a veces incluso más, como en *Mercator*, donde la representación de la ascensión económica del padre resulta un poco amplia: 61-72). Por lo que respecta a la marcha y al punto de llegada de la acción verdadera y propia, el prólogo se contenta habitualmente con alusiones que hacen que el espectador conozca o adivine el desenlace feliz de la comedia. Indicaciones sobre detalles próximos de la intriga o del cambio de personalidad se dan en general solamente allí donde la acción es más difícil de seguir: por ejemplo, para los cambios de personalidad del *Amphitruo* (140-147) o del *Miles gloriosus* (147-153). Para aproximarse a su público Plauto además ha distinguido a Júpiter de su doble mortal por medio de una señal externa de reconocimiento. Después de haber proporcionado de este modo un nuevo elemento para no dejar a sus espectadores en la oscuridad sobre nada, Plauto puede permitirse por fin la broma de hacer decir a su Júpiter que es Anfitrión –por lo demás con el importante añadido de que se trata de un Anfitrión capaz de transformarse en Júpiter. En este caso, una cierta superinformación del público permite jugar de manera original con el medio artístico constituido por el prólogo, o bien por el «prólogo intermedio». En el conjunto el prólogo tiene la función de colocar al espectador en un punto de observación superior y hacerle contemplar el drama en cierto modo a ojo de pájaro. Un componente de la diversión que la comedia ofrece al espectador está justamente en la conciencia de darse cuenta del error de los participantes de la acción; en ello interesa antes que nada el conocimiento de la auténtica identidad de los personajes interesados. Comprendemos ahora por qué los personajes divinos son particularmente adecuados para recitar el prólogo. Su posición es en principio la de un conocimiento superior. No se puede decir, sin embargo, que este uso del prólogo elimine todo elemento de suspense. Es verdad, antes bien, que el poeta comunica al espectador solamente lo que puede conferirle la superioridad necesaria. Cuando el tema queda de alguna manera aclarado, el espectador puede disfrutar sin problema del medio artístico de presentación. Por lo demás, le quedan en concreto particulares desconocidos en cantidad suficiente. Puede permanecer largo tiempo en el error y, cuando lo descubre, estallar en una carcajada liberadora.

Hemos hablado de sobreinformación; también se da el caso contrario. En *Stichus* aprendemos hechos indispensables para la comprensión sólo después de varias centenas de versos; ello hace natural que pensemos que en su origen la comedia debía tener un prólogo. En otras comedias las expectativas del público se encaminan varias veces hacia una falsa pista. También en la Comedia de la Antigüedad existe no sólo el error de los personajes, sino también el del especta-

dor y el juego del poeta con este error. En las comedias basadas en un cambio de persona encontramos una regularidad particularmente evidente en la sucesión de las escenas, por ejemplo en las alternancias de Anfitrión I y II o de Menecmo I y II. Esta estructura racional contrasta deliciosamente con la irracionalidad de los cambios y accesoriamente constituye una ayuda para la comprensión por el espectador en virtud de su propia lógica interna.[1]

El prólogo puede encontrarse al principio, pero también puede seguir a una escena introductoria que expone dialógicamente el carácter de los personajes principales. Esta forma de comienzo se encuentra p. ej. en el *Miles gloriosus* y en la *Cistellaria*. Es más vivaz y atractiva que el prólogo inicial tradicional porque nos lleva de repente *in medias res*. También ésta aparece antes de Plauto (v. *Aspis* de Menandro).

De la misma manera, cerca del prólogo pueden encontrarse una o más escenas expositivas. Ocasionalmente el prólogo es explícitamente aligerado de la función expositiva: «no esperéis que os hable del contenido de la comedia: los viejos que están a punto de venir os revelarán el argumento» (*Trin.* 16 s.). De la exposición forma parte también la caracterización de los personajes principales, sea indirecta o directa. Es plautina, en el prólogo, la detallada y alegre toma de contacto con el público, que puede llegar hasta la aguda apóstrofe a alguna persona anónima (*Men.* 51-55).[2]

En las escenas dialógicas introductorias puede participar un personaje que a menudo no tiene ningún otro papel, o tiene uno mínimo, en el desarrollo sucesivo de la comedia. Estas figuras vienen señaladas con el nombre de πρόσωπα προτατικά. Esta técnica expositiva preferida por Terencio está desarrollada ya en Plauto (explícitamente subrayada en *Trin.* 16 s.). Cinco comedias carecen de prólogo, nueve de prólogo argumentativo. En *Bacchides* el prólogo se ha perdido; en otros casos se puede pensar que haya podido ocurrir lo mismo.[3] En las comedias basadas en el engaño (*Curc.*, *Epid.*) es posible que el poeta tenga el plan de provocar la curiosidad del espectador, anticipando de este modo el método de Terencio.

La caracterización de los personajes puede quedarse en el estereotipo. Los personajes tipo, como los que se formaron lo más tarde en el curso de la Comedia

1. A. GOLDBACHER, Über die symmetrische Verteilung des Stoffes in den *Menaechmen*, FS J. VAHLEN, Berlin 1900, 203-218.

2. R. CRAHAY y M. DELCOURT, Les ruptures d'illusion dans les comédies antiques, AIPhO 12 (= Mélanges H. Grégoire 4), 1952, 83-92.

3. F. LEO, 1912², 188-247, piensa en la pérdida de prólogos en el origen siempre presente; pero Plauto puede haber empleado técnicas cada vez diferentes (G.B. DUCKWORTH 1952, 211-218).

Media, son el joven enamorado, el padre severo,[1] la esposa discutidora,[2] el soldado fanfarrón,[3] la meretriz ávida, el lenón sin escrúpulos, la alcahueta,[4] el esclavo astuto,[5] el parásito, el usurero, el cocinero,[6] el médico.

Mejor diferenciada está la contraposición de dos figuras: el esclavo astuto y el bobo, el patrón autoritario y el liberal. Significativa desde el punto de vista de la historia de la cultura es la ausencia de la adúltera como personaje de la comedia. Una falta como ésta no podía ser tomada en broma: en consecuencia la Alcmena del *Amphitruo* no aparece en Plauto (ni todavía en Kleist) bajo una luz cómica.

Un refinado alejamiento del estereotipo se encuentra sobre todo en Menandro, el maestro del trazado de caracteres. En contraste con los *clichés* corrientes se encuentran en él la hetera de alma noble y el esclavo extranjero de altos sentimientos morales que imparte una lección de humanidad a su patrón griego. De este modo Menandro protesta bondadosamente contra las convenciones y los prejuicios. Todavía más sutiles son los matices con que se distinguen por ejemplo dos hermanas: así en *Cistellaria*[7] y en *Stichus*.[8] En esta última comedia una de las hermanas está dispuesta a aceptar un compromiso mientras que la otra tiene un carácter inamovible, y el orden de las intervenciones es gradualmente invertido con respecto a la tradición trágica (Antígona-Ismene). El personaje introducido como segundo se revela después por sorpresa como el dominante, aunque se trata de la hermana más joven. El cruce de los géneros y de sus tipos es evidente en

---

1. H.-W. RISSOM, Vater- und Sohnmotive in der römischen Komödie, tesis Kiel 1971; J.M. CODY, The *senex amator* in Plautus *Casina*, Hermes 104, 1976, 453-476.

2. Diferente: E. SCHUMANN, Der Typ der *uxor dotata* in den Komödien des Plautus, Philologus 121, 1977, 45-65.

3. Quizá más raro de lo que se ha pensado hasta ahora: G. WARTENBERG, Der *miles gloriosus* in der griechisch-hellenistischen Komödie, en: Die gesellschaftliche Bedeutung des antiken Dramas für seine und für unsere Zeit. Protokoll der Karl-Marx-Städter Fachtagung (1969), ed. W. HOFFMANN y H. KUCH, Berlin 1973, 197-205; W. HOFMANN y G. WARTENBERG, Der Bramarbas in der antiken Komödie, disertación de la Akad. d. Wiss. de la RDA 1973, 2, Berlin 1973.

4. G. HORSTMEYER, Die Kupplerin. Studien zur Typologie im dramatischen Schrifttum Europas, tesis Köln 1972.

5. E. FRAENKEL, Elementi plautini in Plauto (trad. al. 1922), Firenze 1960, 223-241; G. FREYBURGER, La morale et la *fides* chez l'esclave de la comédie, REL 55, 1977, 113-127.

6. H. DOHM, Mageiros. Die Rolle des Kochs in der griechisch-römischen Komödie, München 1964.

7. W. LUDWIG, Die plautinische *Cistellaria* und das Verhältnis von Gott und Handlung bei Menandre, en: Ménandre, Entretiens Fondation Hardt 16, 1970, 43-110.

8. W.G. ARNOTT, Targets, Techniques, and Tradition in Plautus' *Stichus*, BICS 19, 1972, 54-79; W.G. ARNOTT, Quibus rationibus usus imitetur Plautus Menandrum in fabula *Sticho* nominata, en: Acta omnium gentium ac nationum conventus Latinis litteris linguaeque fovendis (Malta 1973), Malta 1976, 306-311.

la tragicomedia *Amphitruo*: Mercurio, por ejemplo, corresponde unas veces al esquema del «esclavo», otras al del «parásito»; el poeta juega, haciendo que se crucen dos series diferentes de convenciones.[1]

El carácter de Euclión en la *Aulularia*[2] muestra niveles diferentes en otro sentido. Considerado superficialmente es un avaro, aunque no un ávido usurero como el Harpagón de Molière, sino un tacaño que no quiere gastar dinero (μικρολόγος). Pero si lo observamos mejor, vemos que este miedo a gastar no es la avaricia común, sino un fenómeno complicado en relación con la vida y el ambiente de Euclión. Es verdad que ha heredado de sus antepasados la tendencia a la cicatería, pero ello no produce asombro, porque su familia no estaba desde luego muy dotada de riquezas. El imprevisto encuentro de un tesoro en su casa no hace más que trastornar por completo al pobre y honesto Euclión. Él teme –cosa bien comprensible en el ambiente de una *polis*– la envidia de sus conciudadanos. Para mantener en secreto el descubrimiento del tesoro y no dar pábulo a los chismes, aumenta todavía más su habitual cicatería. De este modo su comportamiento semeja externamente el de un avaro, pero en realidad no se trata más que de la forma espuria de una desconfianza condicionada por hechos sociales y acentuada de forma morbosa. Tenemos muchas razones para considerar que el modelo de *Aulularia* llevase por título Ἄπιστος («El desconfiado»). Este bosquejo de un carácter diferenciado y rico en facetas, que nos presenta no sólo la imagen de un individuo, sino la de su manera de comportarse con la comunidad, es también claramente reconocible en Plauto, a pesar de la reelaboración que introduce elementos de grosería (pensemos en la escena de los esclavos 2, 4); incluso él, eliminando escenas en que no aparecía el personaje principal, subraya la peculiaridad de la *Aulularia* como comedia de caracteres y hace que aparezca de manera todavía más clara el elemento «menandreo». El Harpagón de Molière, por el contrario, es una encarnación de la avaricia exagerada hasta lo grotesco. La demostración es dada por el desenlace de la intriga: Harpagón debe ser chantajeado por los jóvenes, mientras que en Plauto el pretendiente de la hija devuelve magnánimamente el tesoro a Euclión y él por su parte se lo cede voluntariamente a su hija como dote de boda –muy contento de hacerlo para poder por fin dormir de nuevo en paz.

El carácter es también un elemento importante de la acción. Un presupuesto para el hurto del tesoro y por tanto, a fin de cuentas, para el desenlace del con-

1. D. GUILBERT, Mercure-Sosie dans l'*Amphitryon* de Plaute. Un rôle de parasite de comédie, LEC 31, 1963, 52-63.

2. G. LAFAYE, Le dénouement de l'*Aululaire*, RCC 4, 1896, 552-559 (fundamental); P.J. ENK, De Euclionis Plautini moribus, Mnemosyne ser. 3, 2, 1935, 281-290; W. HOFMANN, Zur Charaktergestaltung in der *Aulularia* des Plautus, Klio 59, 1977, 349-358.

flicto está determinado justamente por el rasgo fundamental del carácter de Euclión: la desconfianza. Por desconfianza saca el tesoro a la luz y de este modo hace posible el robo. Carácter y acción se entrecruzan por tanto más estrechamente de lo que puede parecer a primera vista.

La comedia de carácter, de la que tenemos otros ejemplos en el *Dyskolos* de Menandro y en su *Aspis* (allí con un avaro auténtico) trata el problema de cómo un individuo se aísla de la comunidad a causa de un determinado tipo de carácter, que en algunas circunstancias puede acentuarse por influencias externas, y justamente a consecuencia de ello acaba en una situación que le hace comprender que a la larga no puede prescindir de los otros hombres (sin que ello le lleve necesariamente a un cambio radical de opinión).

En la comedia de caracteres pueden confluir elementos de la comedia de intriga. Personajes que urden intrigas se encuentran ya en la tragedia clásica y en la Comedia Antigua. En Plauto es el esclavo intrigante (como podemos ver ahora también en *Aspis* de Menandro) el que viene llamativamente a ocupar el primer plano. Obras que contienen dos intrigas (p. ej. el *Miles gloriosus*) no son por lo demás necesariamente producto de la contaminación de dos comedias griegas de intriga; que de hecho el mismo Menandro conocía comedias con doble intriga, lo demuestra el título del original de las *Bacchides*: «El doble engaño» (Δὶς ἐξαπατῶν).

Resultado de la intriga son habitualmente desde el punto de vista negativo el engaño de un personaje (padre, soldado, lenón) y desde el positivo, la unión de una pareja de enamorados. El papel de auxiliar corresponde a menudo al esclavo astuto. El desarrollo, la peripecia, puede ir unida –como sabemos también por la tragedia– a un reconocimiento. Habitualmente una joven que es una hetera o está bajo la amenaza de convertirse en tal es reconocida como hija de un ciudadano ático y puede de este modo casarse con su enamorado. La técnica dramática es por lo tanto afín a la que conocemos también por la tragedia, especialmente en su forma euripidea tardía. Los poetas, por su parte, juegan con los mecanismos característicos del género literario.[1] En *Pseudolus* el engaño es anunciado explícitamente a la víctima.

Un instrumento literario que caracteriza a la comedia plautina son los *cantica* polimétricos. Probablemente hunden sus raíces en último término –pero no exclusivamente– en la forma musical «moderna», que había penetrado en el drama a partir de Eurípides. Metro y música están subordinados a la palabra, que, a pesar de la musicalización del drama, sigue siendo dominante. En esto Plauto remonta también a una tradición teatral indígena ya desarrollada.

1. A. THIERFELDER, Die Motive der griechischen Komödie im Bewußtsein ihrer Dichter, Hermes 71, 1936, 320-337; W. GÖRLER, Über die Illusion in der antiken Komödie, A&A 18, 1973, 4-57.

El escenario[1] en las comedias de Plauto es en general uniforme. Desde la perspectiva del espectador, a izquierda está la salida hacia el puerto o el campo, por la derecha se va hacia la ciudad y el foro. Las puertas sobre el fondo pueden representar puertas de entrada de viviendas de ciudadanos.

Las entradas y las salidas de los actores suelen ser anunciadas por el texto; cuando no ocurre esto, se considera que Plauto ha intervenido sobre sus modelos. El número de actores es generalmente cinco; se piensa que en caso de necesidad un mismo papel fuese representado alternativamente por diversos actores, teniendo en cuenta naturalmente los diversos grados de importancia. Papeles brillantes como el del esclavo intrigante son desarrollados por Plauto incluso por consideración al jefe de la compañía, que en el teatro romano quiere intervenir en escena. Parece ser que en la *palliata*, a diferencia de la Comedia Nueva y de la *Atellana*, al principio no se llevaba máscara alguna.

Los primeros actores romanos son esclavos y libertos, no ciudadanos respetables. Los primeros artistas teatrales (bailarines) provienen de Etruria. Los actores profesionales recitan al principio sin máscara. Se la ponen en cambio los actores de la *Atellana*, que proceden de buenas familias. Se trata, pues, de una diferencia social, no sólo técnica. Ponerse la máscara es un privilegio de los herederos de los cantores de fesceninos; tiene la función de garantizar el anonimato del ciudadano, que en tal ocasión, a menudo «por obligación», debe permitirse bromas indecentes. Por el contrario el actor profesional está caracterizado por el descrédito social; el público tiene derecho a ver su rostro.[2]

El actor Roscio habría introducido la máscara para ocultar su estrabismo (Suet. *de poet.* 11, 2-5 REIFF.; cf. Cic. *de orat.* 3, 221). En la comedia la acción escénica debía ser particularmente viva; según el grado de movimiento se distinguían *fabulae statariae* (p. ej. la *Hecyra* de Terencio), *motoriae* (p. ej. *Phormio*) y una forma mixta (Evanth. 4, 4). Había gestos preestablecidos, por ejemplo el que indica la reflexión (*Mil.* 201-207). Plauto se detiene bastante en el texto de las comedias sobre la descripción de los movimientos y los gestos de los actores, pero las acotaciones son prácticamente desconocidas.[3] La comparación con Menandro muestra que Plauto con frecuencia hace hablar al actor más que al personaje por él representado. De este modo se subraya más el carácter artificial del juego escénico de la obra. Menandro ofrece al espectador la información necesaria preferiblemente de manera directa, por medio de observaciones introducidas de paso, que producen

1. V.J. ROSIVACH, Plautine Stage Settings (*Asin., Aul., Men., Trin.*), TAPhA 101, 1970, 445-461; M. JOHNSTON, Exits and Entrances in Roman Comedy, Geneva, N. Y. 1933.

2. P. GHIRON-BISTAGNE, Les demi-masques, RA 1970, 253-282.

3. Aisladamente se encuentran indicaciones como «en voz baja».

un efecto de «naturalidad»; Plauto le informa más directamente, a menudo rompiendo la ilusión escénica. Él tiene presente la distancia del público romano de la acción escénica de ambientación griega y la eleva a ulterior instrumento de representación artística. En cierto sentido se introduce una mayor estilización, sobre todo por medio de la elaboración musical y el festivo ornato lingüístico de los pasajes en versos largos y de los *cantica* líricos.

En un caso podemos confrontar la organización escénica plautina con la de Menandro. Un muchacho sospecha que su amigo le traiciona. En Menandro le echa en cara la acusación inmediatamente al comienzo de la escena. En cambio Plauto al principio hace concebir la impresión de que el traidor es una tercera persona cercana al amigo. Sólo después que éste se ha distanciado del traidor se entera de que ha pronunciado de este modo su propia condena. Hay que reconocer que en Plauto la escena resulta más atractiva y ha ganado además una nueva dimensión con su ironía. Mientras que en Menandro la ironía consiste solamente en el hecho de que un amigo sospecha de otro sin fundamento, en Plauto está presente una doble ironía: la sospecha (infundada) es manifestada de tal suerte que el sospechoso no tiene clara su propia identidad con el amigo falso. Todo esto significa no sólo una ventaja desde el punto de vista de la eficacia teatral, sino también un atractivo intelectual añadido (*Bacch.* 3, 6). En otros casos, Plauto, por medio de efectos escénicos (p. ej. entradas y salidas de personajes), establece paralelos y contrastes entre escenas cercanas o distantes entre sí, subrayando así la estructura y la simetría del conjunto.[1]

La unidad de las comedias plautinas está determinada por un lado por su arquitectura lingüístico-musical, con la alternancia ordenada de senarios, versos largos y escenas cantadas, por otro por el empleo con fines estructurales de su patrimonio de imágenes figuradas. Hay que contentarse con algunas alusiones a este aspecto, todavía no investigado de modo suficiente. Imágenes complicadas, metáforas continuamente desarrolladas, que se aproximan a la alegoría, aparecen especialmente en los *cantica*, forjados personalmente por Plauto. Un ejemplo evidente es el paralelismo entre las intrigas del esclavo y la toma de Troya (*Bacch.* 925-978), una alegoría conducida de manera del todo pedante, es más, incluso hasta el absurdo. En la obra no queda aislada, sino que está orgánicamente unida con la esfera lingüística que eleva en su totalidad la acción del esclavo intrigante al nivel militar-estratégico o hace de él, como en *Pseudolus*, el «director de escena» de un mundo de artificio.[2] Al lado de la parodia de la poesía elevada aparece aquí un elemento inconfundiblemente romano: la referencia al lenguaje de los caudillos,

1. W. Steidle 1975.
2. J. Wright, The Transformation of Pseudolus, TAPhA 105, 1975, 403-416.

a las inscripciones triunfales. La preeminencia del papel del esclavo no resulta por lo tanto un añadido exterior, sino que constituye un elemento creador de unidad, que actúa hasta en el núcleo lingüístico de la comedia. También el paralelismo entre la vida humana y una casa –en los versos líricos de la *Mostellaria*– está estrechamente unido al tema de la comedia. El conflicto entre el mundo del padre y el del hijo se refleja en la denigración de la casa paterna (en la cual andaría vagando un fantasma) y en la pretendida compra de la casa del vecino, en el más moderno estilo griego.[1] Se trata en este caso menos de una u otra interpretación psicológica que de la íntima unidad de la esencia de las imágenes. Todavía más elocuente es el papel de Pséudolo, que en el transcurso de la comedia se eleva a la función de director y poeta, convirtiéndose así en el representante de Plauto en el interior mismo de la obra. Las imágenes son el medio que hace de la comedia el espejo de una reflexión poética.

Temáticamente importantes son palabras claves que se repiten en posiciones significativas, en parte de carácter específicamente romano. Por ejemplo *mores* en *Trinummus*, *fides* en *Aulularia*, *exemplum* en *Mostellaria*.

La técnica literaria trágica está presente en Plauto bajo diversos aspectos: ya sea paródico[2] con alusiones a tragedias latinas recientemente representadas, ya sea en una actitud de seriedad romana en la elevación retórico-lírica del estilo: baste leer *Rud.* 204-219, toda la intervención de Alcmena en el *Amphitruo*, amplios pasajes de *Captivi* y de *Trinummus* y, sobre todo, los *cantica*. En conjunto la comedia romana es afín al «drama burgués» al que se aproxima el último Eurípides. Muchos rasgos unen la Comedia Nueva con la forma tardía de la tragedia:[3] exposición, reconocimiento, rivalidad entre padre e hijo. Así la situación de fondo y la ficción del viaje constituyen en el *Mercator* un paralelo cómico de la rivalidad entre Amintor y Fénix representada por Eurípides (cf. *Ilias* 9, 432-480). En la época de Plauto Enio reelabora el *Phoinix* de Eurípides[4] (cf. también la *Samia* de Menandro). También los *Captivi*, insuficientemente caracterizados como «drama conmovedor», están emparentados con Menandro y la tragedia.[5]

Los elementos pensados para entre bastidores, que son dejados a la fantasía

1. E.W. LEACH, *De exemplo meo ipse aedificato*: an Organizing Idea in the *Mostellaria*, Hermes 97, 1969, 318-332.

2. W.B. SEDGWICK, Parody in Plautus, CQ 21, 1927, 88-89; A. THIERFELDER, Plautus und römische Tragödie, Hermes 74, 1939, 155-166.

3. A. SALVATORE, La struttura ritmico-musicale del *Rudens* e l'*Ione* di Euripide. Contributo allo studio dei cantica plautini, RAAN 26, 1951, 56-97; F. MARX, ed. de *Rudens*, p. 274-278.

4. B. WARNECKE, Zum *Mercator* des Plautus, WS 56, 1938, 117-119.

5. W. KRAUS, Die *Captivi* im neuen Lichte Menanders, en FS R. HANSLIK, Wien 1977 (= WS suplemento 8), 159-170.

del espectador, son amplificados en Plauto. Por ejemplo en *Bacchides* hace que ocurra detrás de la escena la restitución del dinero al padre, del mismo modo que en el final de *Casina* elimina las escenas de reconocimiento y del matrimonio. Esta obra es concebida sin más como una comedia de entre bastidores. Casina no aparece en escena, como tampoco su esposo: una comedia *sin* la tradicional pareja de enamorados. Queda fuera también el esclavo que determina el reconocimiento (y varias veces en otros lugares aparece de improviso: *Captivi*). Aquí Plauto ha conseguido realizar una fina comedia de particular «sobriedad». El supuesto autor de comedias groseras se revela aquí como maestro de la representación indirecta.

Lengua y estilo

La pretendida identificación del lenguaje plautino con la lengua coloquial latina es problemática desde diversos puntos de vista. Por un lado la lengua coloquial no es una estructura unitaria, sino diferenciada cronológica y socialmente; por otro la investigación reciente ha demostrado que el lenguaje de Plauto presenta en su interior considerables diferencias estilísticas. Las partes dialogadas compuestas en senarios conservan una proximidad relativamente mayor a la lengua coloquial hablada por las personas cultas, aunque también en este caso se trata de un lenguaje construido artísticamente. Las partes escritas en versos largos muestran una mayor cantidad de elementos estilísticos y formas lingüísticas derivadas de la oralidad solemne de cuño itálico antiguo;[1] la dicción más elevada se encuentra en los trozos líricos.

Justamente en relación con la lengua y el estilo de Plauto es posible traer a cuento ciertos aspectos específicos de su creación literaria. El proceso vinculante del *vortere*, de la trasposición de elementos «modernos» de pensamiento griego en un código lingüístico todavía arcaico es reflejado por los siguientes fenómenos: en la presentación de procesos de pensamiento de una cierta complejidad aparecen repeticiones de palabras y otros medios destinados a evidenciar la repartición y la ordenación de conjuntos de significado que superan el ámbito de la frase, cogidos de la lengua fundada sobre la afectividad (p. ej. *dicam tibi*; *eloquar*; *scies*; *quid ais?*). El punto de vista principal es anticipado, la representación vuelve al punto de partida.[2] Plauto da forma cerrada a las diferentes expresiones y las aísla. El avance del pensamiento está en él claramente subrayado. Referencias elípticas

1. H. Haffter, Untersuchungen zur altlateinischen Dichtersprache, Berlin 1934, espec. 132-143; H. Happ, Die lateinische Umgangssprache und die Kunstsprache des Plautus, Glotta 45, 1967, 60-104.

2. J. Blänsdorf, Archaische Gedankengänge in den Komödien des Plautus, Wiesbaden 1967.

a palabras usadas por el interlocutor son más raras que en Terencio. Plauto prefiere hacer comenzar la respuesta desde el comienzo y la contrapone como pensamiento cerrado a lo que precede.

Una categoría humorística plautina es por ejemplo la imprecación cambiada (*Capt.* 868): «Júpiter y los dioses te pierdan». La respuesta comienza con un peleón *te*, que luego es atenuado por lo que sigue. Otra forma es el ya recordado humorismo enigmático (p. ej. *Cist.* 727-735, de modo parecido 16-19): la palabra *disciplina* suena al principio enigmática. De ahí deriva la pregunta: *quid ita, amabo?* Por último, la explicación de lo que se entendía por *disciplina*: *raro nimium dabat*.

Típico es también remedar los fesceninos en las escenas de litigio (p. ej. *Persa* 223 *par pari respondere*). Breves golpes interpuestos por el interlocutor y frases como *quid vis?* o *ego dicam tibi* cumplen la función de subdivisiones.[1] Un elemento fundamental de la comicidad plautina consiste en la interpretación literal de las metáforas (*Amph.* 325 s.). Juegos de sonidos y de palabras existen naturalmente también en la literatura griega,[2] pero en Plauto, de conformidad con su temperamento itálico, son particularmente frecuentes. Plauto airea a menudo textos redactados en lenguaje administrativo, pero también poesía elevada,[3] sobre todo tragedias, que su público conoce: por ejemplo, el *Achilles* de Enio[4] o el *Teucer* de Pacuvio. Las parodias trágicas de las obras plautinas más antiguas nos ofrecen una idea del lenguaje poético elevado antes de Enio.

Lingüísticamente Nevio es un modelo importante para Plauto. Uno y otro desarrollan ciertos presupuestos del gusto itálico por el toma y daca humorístico escarnecedor (cf. Hor. *sat.* 1, 5, 51-69). Conceden importancia al uso de verbos de fuerte expresividad. En Plauto son más bien raros los arcaísmos lingüísticos, como el debilitamiento vocálico en *dispessis manibus* (*Mil.* 360) y la síncopa *surpta* (*Rud.* 1105). *Mavellem*[5] (*Mil.* 171) es quizá un vulgarismo, *ausculata* por *osculata* (*Mil.* 390) es ciertamente un hiperurbanismo. Resulta inseguro hasta dónde se puede llegar en la eliminación de los hiatos restituyendo la consonante final arcaica (*-d* en el ablativo y en el imperativo). Los arcaísmos, con su solemnidad, pueden producir un efecto cómico, como los pesados genitivos bisilábicos: *magnai rei publicai gratia* (*Mil.* 103). En un contexto paratrágico aparece *duellum* (*Amph.*

1. G. THAMM, Beobachtungen zur Form des plautinischen Dialogs, Hermes 100, 1972, 558-567.

2. A. KATSOURIS, Word-Play in Greek Drama, Hellenika (Tesalónica) 28, 1975, 409-414.

3. H. HAFFTER, *Sublimis* bei Plautus und Terenz. Altlateinischer Komödien- und Tragödienstil in Verwandtschaft und Abhängigkeit (1935), ahora en: Römische Komödie, Darmstadt 1973, 110-121.

4. H.D. JOCELYN, *Imperator histricus*, YCIS 21, 1969, 95-123.

5. P.B. CORBETT, «*Vis comica*» in Plautus and Terence. An Inquiry into the Figurative Use by them of Certain Verbs, Eranos 62, 1964, 52-69.

189). Por el contrario, el empleo del dativo, que será propio de las lenguas románicas (p. ej. *Mil.* 117 *ad erum nuntiem*), podría ser un vulgarismo. En cambio, construcciones como *nullos habeo scriptos* (*Mil.* 48) no constituyen un precedente inmediato del perfecto de las lenguas románicas.

Las palabras griegas, más bien que una simple afectación de los niveles sociales más elevados, no son raras en la vida diaria y, con frecuencia, más que un efecto intelectualista producen uno que se sitúa entre la afectividad y el humorismo.[1] No se ha dicho que los trozos en lengua extranjera deriven necesariamente del original más bien que del conocimiento plautino de la lengua usual de los esclavos, ya se trate de locuciones (*Stich.* 707) o de bromas (*Pseud.* 653 s.).

Cuidadosamente preparados y comprensibles por la situación resultan los *verba Punica* en *Poenulus*.[2] La utilización de una lengua o dialectos exóticos recuerda la Comedia Antigua; pero también en *Aspis* de Menandro aparece un médico que habla dórico. Con habilidad didáctica Plauto transmite al público la impresión de que conoce la lengua púnica. Lo que sabemos ya por el prólogo lo adivinamos ahora sin esfuerzo por la cadencia y los gestos.[3] Plauto tiene siempre presente la comunicación y la consigue incluso con el empleo de un idioma incomprensible.

Ni siquiera los sustantivos compuestos de significado abstracto están forzosamente calcados de palabras griegas; en el caso, por ejemplo, de *multiloquium*, *parumloquium*, *pauciloquium* (*Merc.* 31-36) la acuñación del sustantivo es un montaje personal de Plauto.[4]

Plauto introduce de forma independiente nombres griegos «parlantes»; así en las *Bacchides* sustituye el nombre menandreo carente de significado, Siro, por *Chrysalus* («Atrapaoro»), pudiendo contar, evidentemente, con que sea comprendido por el público; en efecto, muchos espectadores habían vivido durante años en el Oriente griego como soldados. Una enumeración de las formaciones y de los empleos originales de los vocablos saldría de los límites de nuestro campo, pero sobre todo produciría la falsa impresión de que el lenguaje de Plauto es un conjunto de anomalías. Nada podría haber más falso que eso. Su lengua es viva, pero controlada por una gracia natural.

---

1. G.P. SHIPP, Greek in Plautus, WS 66, 1953, 105-112.

2. P.A. JOHNSTON, *Poenulus* 1, 2 and Roman Women, TAPhA 110, 1980, 143-159 (datación en 191 a.C. o más tarde); A. VAN DEN BRANDEN, Le texte punique dans le *Poenulus* de Plaute, B&O 26, 1984, 159-180.

3. A.S. GRATWICK, Hanno's Punic Speech in the *Poenulus* of Plautus, Hermes 99, 1971, 25-45.

4. De forma diferente la comedia griega en Stob. 36, 18 = Filemón *fr.* 97 K.; A. TRAINA Note plautine, Athenaeum 40, 1962, 345-349.

En relación con la métrica[1] y la música, las comedias consisten (según las indicaciones de los manuscritos) en partes dialogadas (*diverbia* DV) en senarios yámbicos y en partes cantadas (*cantica*, C). Estas últimas se dividen en los versos largos (p. ej. septenarios yámbicos y trocaicos) de carácter recitado y en las escenas líricas con arias cantadas. Las funciones son diferentes: si se lee una carta en escena, el metro pasa de los versos largos recitados a los senarios simplemente hablados (*Bacch.* 997; *Pseud.* 998). Cuando se calla la música de acompañamiento, el actor habla. Así en *Stichus* (762) el metro pasa al verso hablado (senario) mientras el flautista está ocupado bebiendo. Ocasionalmente también los versos largos son indicados con DV, como en el caso de *Cas.* 798: sólo en aquel verso el flautista es invitado a tocar.[2]

Las partes cantadas estaban ya en la tradición indígena («representación musical»), las habladas son en especial medida un elemento «griego». La importancia de la tradición indígena está quizá confirmada por el hecho de que los baqueos y los créticos preferidos por Plauto (y particularmente apropiados a la lengua latina) no están difundidos en griego (en la medida en que nuestro débil conocimiento de la lírica helenística nos permite sacar conclusiones).

El papel de la música es indudablemente mayor en Plauto que en Menandro. Sin embargo ahora sabemos que la música de flauta aparecía también en Menandro en el final ruidoso y que Plauto, por su multiplicación de los trozos en versos largos, podía remontar también a Menandro (por ejemplo la *Samia* menandrea contiene muchos tetrámetros trocaicos). El metro cambia en correspondencia con importantes giros temáticos (p. ej. la agnición: *Cist.* 747; *Curc.* 635; cf. *Men.* 1063). Características de Plauto son las grandes composiciones de los *cantica* polimétricos y las referencias lejanas de amplio alcance de carácter lírico en el interior de las comedias. El elemento musical se presenta, pues, no como un «intermedio», sino como un componente constitutivo de la obra teatral: forma la apertura y el cierre lírico; el *canticum* marca el inicio de la acción verdadera y propia o bien la catástrofe.[3] Terencio no continuará este tipo de composición arquitectónica.[4] Los *cantica* (en anapestos, baqueos, créticos, quizá también docmios, o bien polimétricos) son monodias, o también pequeños cantos a varias voces (una excepción es el coro de pescadores en *Rud.* 290-305). En ocasiones son acompañados por la danza.

Un principio compositivo de los *cantica* plautinos es la correspondencia en-

1. H. DREXLER, «Lizenzen» am Versanfang bei Plautus, München 1965.
2. A. KLOTZ, Zur Verskunst des altrömischen Dramas, WJA 2, 1947, 301-357.
3. F. LEO, Die plautinischen Cantica und die hellenistische Lyrik, Berlin 1897.
4. L. BRAUN, Polymetrie bei Terenz und Plautus, WS 83, 1970, 66-83.

tre periodos métricos y de significado.[1] En su estructuración Plauto demuestra fuerte fantasía artística y originalidad: es verdad que no se encuentra el dominio de rígidas correspondencias,[2] sino que aparece también aquí el gusto del romano por la simetría.[3] La estructura sigue de este modo la reforma musical de Timoteo, que a su tiempo fue aceptada por Eurípides. El metro se adapta al texto y al sentimiento que expresa,[4] como ocurre también en el llamado «Canto de Grenfell», un fragmento de lírica helenística.[5] Faltan los vínculos históricos. Importante es el complicado metro de un fragmento de Dífilo en Estobeo.[6] También para otros versos Dífilo constituye un puente entre tragedia y comedia.

En el interior de los *cantica* el propio Plauto coloca evidentes señales de subdivisión.[7] Como Enio en el hexámetro y Horacio en sus versos líricos, Plauto manifiesta aquí el esfuerzo típicamente romano de fijar la cesura y de regular en la teoría y en la práctica las licencias en el arsis, en la tesis y en la prosodia.[8]

En el tratamiento de los diversos metros las llamadas licencias son mayores o menores según el tipo de verso. La estructura más regular es la de los baqueos y de los créticos, que se adaptan de modo especial a la lengua latina, relativamente libres son los anapestos (al tratarse de versos cantados la música podía nivelar más de lo que parece en el simple texto). El tratamiento de las cantidades se funda en fenómenos lingüísticos naturales, relacionados también con el acento romano: en el caso de la sinalefa, de la abreviación yámbica o de las cesuras conviene tener presente que en la lengua corriente grupos de palabras se pronuncian juntos.

La *s* final tiene sonido débil todavía en la época de Cicerón (Cic. *orat.* 161), pero ya en Plauto es posible la larga por posición. En los poetas dramáticos está excluido el alargamiento derivado de la *muta cum liquida*. La abreviación yámbica alcanza también a sílabas que siguen o preceden a la tónica. La sílaba abreviada debe encontrarse después de una sílabra breve, pues de otro modo no se po-

1. F. LEO 1897 (v. la penúltima nota).

2. Equivocado F. CRUSIUS, Die Responsion in den plautinischen Cantica, Philologus Suppl. 21, 1, Leipzig 1929.

3. W. LUDWIG, Ein plautinisches Canticum: *Curc.* 96-157, Philologus 111, 1967, 186-197; C. QUESTA, Due cantica delle *Bacchides* e altre analisi metriche, Roma 1967; L. BRAUN, Die Cantica des Plautus, Göttingen 1970 (bibl.); L. BRAUN, Polymetrie bei Terenz und Plautus, WS 83, 1970, 66-83.

4. H. ROPPENECKER, Vom Bau der plautinischen Cantica, Philologus 84, 1929, 301-319; 430-463; 85, 1930, 65-84; A.S. GRATWICK y S.J. LIGHTLEY, Light and Heavy Syllables as Dramatic Colouring in Plautus and Others, CQ 76, NS 32, 1982, 124-133.

5. M. GIGANTE, Il papiro di Grenfell e i cantica plautini, PP 2, 1947, 300-308.

6. W.M. LINDSAY, Plautus *Stichus* 1 sqq., CR 32, 1918, 106-110, espec. 109 (con reenvío a F. MARX).

7. G. MAURACH, Untersuchungen zum Aufbau plautinischer Lieder, Göttingen 1964.

8. H. ROPPENECKER cit. *supra*.

dría hablar de yambo. Difícil es definir el uso de la sinícesis y del hiato. Este último está presente especialmente en correspondencia con pausas fuertes (p. ej. cambio de personaje), después de interjecciones y en nexos como *quae ego, di ament*.

A pesar de la diversidad de la métrica clásica, emerge la persistencia de muchos principios del tratamiento de la lengua en la poesía romana y también la inseparabilidad de estilística y métrica.

Los *cantica* polimétricos, por cierto, quedan por largo tiempo sin continuación. Esta música verbal, refinada y sin embargo viva y eficaz es un punto de llegada; única en su género, constituye una cima en la historia del drama musical.

Universo conceptual I: Reflexión literaria

Aparte de pasajes como *Amph.* 50-63 (sobre la tragicomedia) Plauto nos ofrece poco o prácticamente nada de exposición teórica sobre problemas literarios. En ocasiones emplea la comedia y el teatro como metáfora. El máximo efecto es producido por la figura de Pséudolo, que como director de la comedia de intriga se convierte en nada menos que en el doble del poeta. El verbo más importante que expresa el nexo entre el poeta y su creación es *velle*: en sus prólogos Plauto se expresa a veces de forma muy decidida sobre la elección del lugar de la acción y del título, o bien sobre su opción a favor o en contra de la aparición de determinadas figuras: *Plautus voluit, Plautus noluit*. En esta relación habla de sí casi como de una fuerza de la naturaleza o de una divinidad: «el joven no esperéis que vuelva hoy a la ciudad durante la representación de esta comedia: no lo quiso Plauto; cortó un puente que había en el camino» (*Cas.* 65 s.). ¿Cómo se ha podido considerar alguna vez como traductor literal a un poeta que según su propia declaración trata con tanta superioridad a sus personajes (y a sus fuentes)? Su majestad el poeta como máximo toma consejo con otra majestad, el público: «Él quiere que la comedia se llame (literalmente: sea) *Asinaria*, si lo permitís vosotros» (*Asin.* 12).

Otra palabra central de la poética de Plauto es *vertere* (*vortere*).[1] Indica la transposición al latín de una comedia griega. Este procedimiento no puede ser entendido como traducción literal. *Vortere* se une al adverbio *barbare*. Se trata por lo tanto de la adaptación a un ambiente no griego. *Barbarus* es también el epíteto, a

1. E. LEFÈVRE, *Maccus vortit barbare*. Vom tragischen Amphitryon zum tragikomischen Amphitruo, AAWM 5, 1982; D. BAIN, *Plautus vortit barbare*. Plautus, *Bacch.* 526-561 and Menander, *Dis exapaton* 102-112, en: Creative Imitation and Latin Literature, ed. D. WEST y T. WOODMAN, Cambridge 1979, 17-34; indicios de crítica literaria en el *Amphitruo*: G. RAMBELLI, Studi plautini. L'*Amphitruo*, RIL 100, 1966, 101-134.

un tiempo orgulloso y modesto, que Plauto da a su colega el poeta Nevio. Ello presupone la conciencia de la distancia tanto respecto al mundo griego como al suyo propio. El poeta escribe desde una posición distanciada. Él no es *vates*, sino *poeta* o, como Plauto llama de buena gana a su esclavo intrigante y director, *architectus*. El poeta tiene pues como distintivo tanto su voluntad soberana como su intelecto constructivo. La inspiración pasa a segundo plano –porque, como puede comprenderse, en Plauto se presupone. Plauto se siente él mismo como autor que opera racionalmente.

Por otro lado se burla de sí mismo como *Maccus*. La figura de la farsa popular es un modesto símbolo del artista en cuanto que bromista de la sociedad, no libre de aquella melancolía que caracteriza a los grandes humoristas, un vestigio de la cual se refleja en figuras como la del parásito en el *Stichus*.

Universo conceptual II

La relación entre realidad y su interpretación es compleja. Una urdimbre griega de fondo es rellenada, con la mirada vuelta al público romano, con elementos que en el origen le son extraños. En el nuevo contexto social, incluso lo que es tomado literalmente adquiere en ciertas circunstancias un sonido diferente. En *Captivi* el panhelenismo se amplía, convirtiéndose en cosmopolitismo. Mientras que la comedia menandrea, relativamente coherente y completa en sí misma, tiene como punto de mira la unidad lingüística y artística y a menudo consigue de este modo suscitar la impresión de una fiel representación de la vida, en Plauto bastan la ambientación y el vestido forasteros para hacer dominar una constante conciencia de la distancia.

A los orígenes de la comedia lleva la creación de un «mundo al revés», por ejemplo en la frecuentemente mal conocida *Asinaria*. El padre obedece al hijo, el patrón ordena al esclavo que lo engañe, el esclavo tiene dignidad divina (*Salus* 713), el joven se humilla ante él; la madre empuja a su hija a la inmoralidad. La esposa gobierna a su marido. Incluso el público que piensa «realistamente» está en disposición de apreciar el absurdo en su comicidad.

La ilusión no es cuidada, sino más bien es rota y el carácter de representación subrayado. El mundo no es unitario, no cerrado en sí, sino pluralista, abierto a todas partes, lleno de sorpresas. La música subraya la estilización, todavía más el contraste con la ilusión escénica. Por otra parte ésta, unida a la palabra, ejerce sobre el espectador una cierta magia, que es extraña a los propósitos de Menandro. Este elemento irracional, que reside en las dotes especiales de su talento, une a Plauto con los más grandes poetas del teatro cómico, en los que se encuentran también en manifestaciones siempre diferentes rasgos líricos y mágicos: Aristófanes y Shakespeare.

No podemos esperar que Plauto, que toma como modelo la más bondadosa Comedia Nueva de tipo menandreo, se adentre en los acontecimientos de actualidad al modo de Aristófanes; entre otras cosas, además, tiene ante sus ojos el elocuente ejemplo de Nevio, obligado a lamentar en prisión sus ataques a los poderosos. A causa del vestido griego que da nombre a la *palliata* y de la ambientación griega, las comedias plautinas ya por estos simples factores externos son más ajenas a la actualización que las de Menandro, que se desarrollan en la patria del espectador. Esclavos más inteligentes que sus patrones pueden existir sólo en la degenerada Grecia, y en seguida uno se ríe naturalmente de mejor gana de la inmoralidad forastera. Pero bajo el palio a menudo aflora la toga, como cuando Alcmena pregunta a Anfitrión si un auspicio le impide retornar al ejército (*Amph.* 690), o cuando, por un motivo que ofrece la ocasión –la abrogación de la *lex Oppia* hacia el año 195–, se habla repetidamente del lujo de las damas aristocráticas.[1] Y en el reflejo deformado de lo extranjero, del que es posible reírse, se encuentran sin querer también rasgos del mundo propio; la carcajada cómica se convierte de esta forma en presagio de conocimiento de sí mismo y autocrítica. Durante mucho tiempo se consideró que en *Epidicus* Plauto había eliminado un matrimonio entre hermanastros por consideración a su público romano.[2] Como quiera que sea, Plauto –al contrario de Terencio– toma en consideración circunstancias romanas con bastante más frecuencia. Semejantes rupturas de la ilusión hay que considerarlas no debidas a descuidos, sino a una intención precisa. No se limitan a alusiones a la topografía romana (*Curc.* 467-485), condiciones jurídicas[3] y costumbres. Plauto tiene el valor de abordar temas al rojo vivo, muchas veces de acuerdo con los gobernantes, como cuando, verosímilmente ya poco antes de las medidas legislativas contra la bacanales[4] o contra la usura,[5] pone en la picota semejantes infracciones, pero a menudo también en contraste con ellos. Cuando en el *Miles* se alude a un gran escritor encarcelado (v. *supra*), se trata de algo muy distinto de un cumplido para los defensores del orden; cuando en *Trinummus* se subraya el valor de la legalidad contra una apelación hipócrita a un pretendido *mos maiorum*, se querría

1. P. ej. F. DE RUYT, Le thème fondamental de l'*Aululaire* de Plaute, LEC 29, 1961, 375-382.

2. C.W. KEYES, Half-Sister Marriage in New Comedy and the *Epidicus*, TAPhA 71, 1940, 217-229.

3. E. SCHUHMANN, Ehescheidungen in den Komödien des Plautus, ZRG 93, 1976, 19-32; E. COSTA, Il diritto privato romano nelle commedie di Plauto, Torino 1890; R. DÜLL, Zur Frage des Gottesurteils im vorgeschichtlichen römischen Zivilstreit, ZRG 58, 1938, 17-35; O. FREDERSHAUSEN, De iure Plautino et Terentiano, Göttingen 1906; ídem, Weitere Studien über das Recht bei Plautus und Terenz, Hermes 47, 1912, 199-249.

4. E. SCHUHMANN, Hinweise auf Kulthandlungen im Zusammenhang mit plautinischen Frauengestalten, Klio 59, 1977, 137-147.

5. *Most.* 625 s.; 657 s.; cf. Liv. 35, 41, 9 (192 a.C.).

ver en ello un apoyo a las críticas de Catón contra la apropiación indebida del botín de guerra y a su lucha contra el partido de los Escipiones.[1] Se critican la corrupción (*Trin.* 1033) y los triunfos demasiado frecuentes (*Bacch.* 1072-1075). Con motivo de la representación de *Captivi*, que se desarrolla en Etolia, ¿quién no pensó en los cuarenta y tres nobles etolios, prisioneros en Roma?[2] Pero más importante que los detalles particulares (en el estado de las cosas con frecuencia controvertidas), es la tendencia general. Difícilmente estamos capacitados para evaluar cuánto material inflamable de la actualidad se encontraba en estas comedias, en las cuales la dignidad del padre de familia, casi omnipotente en Roma, era tirada por tierra, amigo y enemigo, patrón y esclavo se descubría que eran hermanos, el odiado cartaginés engañador aparecía en la escena como un hombre de ánimo noble y el pomposo lenguaje de los cabecillas militares se convertía en fraseología hueca en boca de un esclavo. Los magistrados que organizaban los juegos para el pueblo podían ver en la comedia un instrumento para influenciar a las masas; pero se trataba de un arma de doble filo, que podía volverse también contra los organizadores.

Por otra parte no debemos imaginarnos al público de Plauto totalmente rudo e ignorante. Se trataba de las mismas personas que asistían también a representaciones trágicas. Estaban en disposición de comprender la parodia de la tragedia y Plauto podía concederles un cierto espíritu y una cierta inteligencia.[3]

Plauto adopta las concepciones religiosas de sus modelos, pero les mezcla las indígenas; aflora de este modo el concepto típicamente romano de la *pax deorum*;[4] *exemplum* desarrolla un papel importante,[5] y el modo de vida romano y el griego entran en fecunda interacción uno y otro. En *Stichus* Plauto representa el ideal romano de la *univira*.

En general en la Comedia Nueva los dioses aparecen sólo como expositores del prólogo; una excepción es *Amphitruo*, con Júpiter y Mercurio como personajes. Plauto llama a esta obra, aunque no sólo por este motivo, una tragicomedia. El papel de Júpiter en la conclusión recuerda ciertos finales de tragedia en los que un dios dirime el desenlace y profetiza el futuro. Las divinidades del prólogo tienen este papel en primer lugar justamente en razón de su conocimiento superior.

---

1. T. FRANK, Some Political Allusions in Plautus' *Trinummus*, AJPh 53, 1932, 152-156; sobre acontecimientos contemporáneos también G.K. GALINSKY, Scipionic Themes in Plautus' *Amphitruo*, TAPhA 97, 1966, 203-235.

2. Liv. 37, 3, 8; fechación después de la paz de 189: K. WELLESLEY, The Production Date of Plautus' *Captivi*, AJPh 76, 1955, 298-305; P. GRIMAL, Le modèle et la date des *Captivi* de Plaute, en: Hommages à M. RENARD, Bruxelles 1969, vol. 1, 394-414.

3. J.-P. CÈBE, Le niveau culturel du public plautinien, REL 38, 1960, 101-106.

4. G. PASQUALI, Leggendo 5, SIFC NS 7, 1929, 314-316.

5. E.W. LEACH, *De exemplo meo ipse aedificato*, Hermes 97, 1969, 318-332.

Por esto conocen las relaciones de parentesco todavía desconocidas a los personajes y pueden de este modo preparar a los espectadores para la agnición al final de la comedia.

Además, los dioses pueden influir en el curso de la acción. Así el *Lar familiaris* en *Aulularia*[1] hace que el viejo encuentre un tesoro para que pueda darle una dote a su hija, devota del dios. Él empuja también a Megarónides a pedir la mano de la muchacha para inducir indirectamente a que el verdadero preferido dé el correspondiente paso. También las divinidades cuyo altar se encuentra en la escena tienen a menudo relación con la acción: por ejemplo Fides, a la que Euclión sólo con dudas confía su tesoro –¡este desconfiado no se fía ni siquiera de la Fidelidad personificada! El nombre de esta diosa está en íntima relación con el protagonista; en otros casos la conexión es con el escenario. El *Rudens* comienza con una tempestad en el mar; así la estrella Arturo, cuya aparición a mitad de septiembre marca el comienzo del periodo de las tempestades, es más que una divinidad del clima: dirige también el destino de los hombres, de hecho la tempestad provoca que al final se reúna la familia dividida y libra a la muchacha náufraga de la violencia del lenón. Entra en juego una idea filosófica: los perjuros y los malvados no pueden aplacar a los dioses con sacrificios (*Rud.* 22-25). En la misma comedia la venerable sacerdotisa personifica la *pietas* y una idea fundamental de la obra: la justicia divina.

En el conjunto, las divinidades del prólogo son más cercanas a la alegoría que al mito y a la religión. Así en el prólogo ha sido Arturo el que ha evocado la tempestad, pero en la comedia propiamente dicha sólo es nombrado Neptuno (84; 358; 372 s.). Análogamente en Filemón (*fr.* 91 K.) Aer se representa como Zeus omnividente. La expositora del prólogo en *Aspis* de Menandro es la misma Tyche –la Fortuna cambiante en contraposición al *Fatum* inmutablemente fijado.

Menandro le da a Tyche, como también a las demás divinidades de sus prólogos, un discreto papel de guía.[2]

Detrás del empleo de figuras alegóricas en el prólogo se pueden a veces reconocer fuentes filosóficas, como al comienzo de *Rudens*.[3] Según la *Epinomis* (981 e-985 b) platónica los astros son dioses visibles y videntes; conocen nuestros pensamientos, aman a los buenos, odian a los malos. Se lo cuentan todo entre ellos y a las divinidades superiores, porque ocupan una posición intermedia entre aquéllas y

1. Fundamental W. LUDWIG, Aulularia-Probleme, Philologus 105, 1961, 44-71; 247-262.

2. W. LUDWIG, Die plautinische *Cistellaria* und das Verhältnis von Gott und Handlung bei Menander, en: Ménandre Entretiens Fondation Hardt 16, 1970, 43-110. Tyche, una Oceánida en Hesíodo, designa también no el hado ciego, sino el cambio de la fortuna en relación con la envidia de los dioses y tiene por ello una dimensión religiosa. La rueda de la Tyche es conocida también por Sófocles. Su papel en el drama es formulado por Eurípides (*Ion* 1512-1515).

3. E. FRAENKEL, The Stars in the Prologue of the *Rudens*, CQ 36, 1942, 10-14.

nosotros. En efecto, en la comedia la tempestad provocada por el astro conduce al castigo de los malvados y a la recompensa de los buenos. En la introducción Plauto no ha eliminado el pasaje filosófico, sino que por el contrario lo ha desarrollado cuidadosamente. Se trata (al lado de los elementos pitagóricos en Enio) de uno de los más antiguos textos filosóficos en lengua latina. Esto es tanto más significativo cuanto que la filosofía hace su entrada en Roma sólo algunos decenios después de la muerte de Plauto, con el paso de la biblioteca real de Macedonia[1] a posesión de Emilio Paulo (después de la batalla de Pidna en el año 168 a.C.) y la embajada de los filósofos (155 a.C.) señalando sus etapas fundamentales.

En este contexto una comedia de ideas como *Captivi* tiene una importancia particular. La obra, cuyo original remonta a una época en la que los griegos pensaron, ya demasiado tarde, en la unidad nacional, muestra a lo largo del curso de la acción que las distinciones entre amigo y enemigo, patrón y esclavo[2] son casuales y arbitrarias. Tíndaro le es robado a su padre por obra de un esclavo y él mismo es vendido como esclavo en el país enemigo. Más tarde con su nuevo señor cae prisionero de sus antiguos compatriotas, cambia los vestidos con su patrón y le ayuda a regresar a su patria. Cuando el nuevo propietario se entera de la traición castiga a Tíndaro con la máxima severidad; pero justamente él, como se ve al final de la comedia, es su propio hijo perdido. Un solo personaje pasa aquí ejemplarmente a través de los papeles más diversos, condicionados por la política interior y por la exterior. La obra, detrás de la que se encuentra el patrimonio de pensamiento de la ilustración griega,[3] tenía en su origen la finalidad de reconciliar a griegos con griegos. Llevada a Roma y privada de su ambiente originario adquiere un significado humano general, todavía más grande. No sin razón un campeón de la tolerancia como Lessing definió *Captivi* como «el drama más excelente que se puso nunca en escena».[4] Mientras que el poeta de *Captivi* se inclina a concepciones estoicas, se ha creído[5] encontrar elementos cínicos en el *Persa* –sin más un

1. F. DELLA CORTE, Stoiker und Epikureer in Plautus' Komödien, en: FS A. THIERFELDER, Hildesheim 1974, 80-94.

2. P. SPRANGER, Historische Untersuchungen zu den Sklavenfiguren des Plautus und Terenz, Stuttgart 1984[2]; E. COLEIRO, Lo schiavo in Plauto, Vichiana 12, 1983, 113-120 (la simpatía por los esclavos, su tratamiento positivo sería plautino, no griego: ¡problemático!); J. DINGEL, Herren und Sklaven bei Plautus, Gymnasium 88, 1981, 489-504.

3. Igualdad de todos los hombres: Antifón, VS 87 B 44 B; Alcidamante *Schol. Arist. rhet.* 1373 B 18; Hipias en Plat. *Prot.* 337 CD; cf. Filemón *fr.* 95 K.; R. MÜLLER, en: Der Mensch als Maß der Dinge, Berlin 1976, 254-257.

4. *Beiträge zur Hist. und Aufnahme des Theaters* (Werke, vol. 3, ed. K.S. GUTHKE, München 1972, 389).

5. F. LEO, Diogenes bei Plautus (1906), en: Ausgewählte kleine Schriften 1, 1960, 185-190; sin embargo esta interpretación depende de la fechación alta del original griego, entre tanto puesta en duda.

retrato del mismo Diógenes pintado al vivo.[1] Antes de que la filosofía haga su entrada en Roma está el drama para asumir la función de vehículo de la apertura mental y del progreso espiritual.

Tradición

El primer renacimiento de Plauto tiene lugar después de la muerte de Terencio:[2] muchas comedias suyas son representadas de nuevo (v. por ejemplo el prólogo de *Casina*, 5-14). A consecuencia de ello entran en el texto interpolaciones y dobles redacciones. Los gramáticos dedican pronto su atención a Plauto; ya lo hace Elio Estilón. Cicerón y el gran anticuario Varrón lo aprecian (nuestra tradición comprende las comedias consideradas como genuinas con seguridad por Varrón); después de una devaluación pasajera (Hor. *epist.* 2, 1, 170-176; *ars* 270-274), debida a la intransigente severidad de las exigencias de perfección literaria de los poetas augústeos, el interés científico despierta de nuevo con Probo y los arcaístas. Ve la luz verosímilmente una edición científica, a la que remonta nuestra tradición; en el interior de ésta el palimpsesto tardoantiguo de la Ambrosiana (A, descubierto en el año 1815 por A. MAI, descifrado por W. STUDEMUND con el sacrificio de su vista) ofrece una selección de las dobles redacciones determinadas por las diferentes representaciones, mientras que la tradición medieval (P = recensión Palatina) ha conservado las variantes (verosímilmente siguiendo un manuscrito del siglo IV) más completo aunque sin signos diacríticos.[3] Los manuscritos ofrecen las comedias en orden alfabético (en parte con ligeras variaciones). Las tres cuyo título comenzaba por A circulaban en la Antigüedad como un volumen independiente. Nonio las cita con especial frecuencia. Nada de ellas se conserva en el códice A.

De la comedia colocada en el último lugar, la *Vidularia*, poseemos sólo algunos fragmentos; amplias lagunas son de lamentar en *Aulularia* (final), en *Bacchides* (comienzo), en *Cistellaria*; faltan bastantes prólogos. De las comedias perdidas se citan alrededor de 200 versos o partes de verso. Las breves notas sobre el contenido (*argumenta*) que se nos han transmitido son en parte acrósticas (anteriores a Donato), en parte no acrósticas. Según el método alejandrino en el códice A los versos se distinguen colométricamente por medio de un desplazamiento conforme a su longitud. Puesto que no disponemos de un texto originario libre de alteraciones, es posible que también versos que faltan en A sean auténticos.

---

1. U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Index lectionum de Göttingen 1893/4, 16 (= Kl. Schr. 2, 1941), contestado por G.L. MÜLLER, Das Original des plautinischen *Persa*, tesis Frankfurt 1957.

2. H.B. MATTINGLY, The First Period of Plautine Revival, Latomus 19, 1960, 230-252; para la tradición es importante B. BADER 1970; sobre las interpolaciones H.D. JOCELYN, *Imperator histricus*, YCIS 21, 1969, 95-123.

3. Sobre los signos diacríticos: W. BRACHMANN, De *Bacchidum* Plautinae retractatione scaenica capita quinque, tesis Leipzig 1880, 59-188.

Pervivencia

La comedia ejerce su influjo también sobre otros géneros: sobre la Togata, que da forma menandreo-terenciana a argumentos romanos, y también sobre la elegía[1] y sobre la poesía didáctica amorosa.[2] En la historia de la fortuna de la comedia[3] Plauto es oscurecido sólo en parte por Terencio,[4] cuya lengua es más fácilmente comprensible para los posteriores. Por lo demás, Plauto es apreciado como fuente de un latín claro y elegante también por Cicerón.[5]

En la Edad Media Plauto no es muy popular, aunque Almerico (s. XI) lo recomienda como autor escolar. Las piezas de Hrotsvit de Gandersheim (s. X) están influidas por su estilo de lenguaje. En el Renacimiento Plauto es amado de forma particular. Petrarca conoce al menos cuatro de sus comedias. Plauto es, con Virgilio, el único autor profano que en 1508 se lleva consigo Lutero al monasterio agustino de Erfurt. Reposiciones teatrales, traducciones y reelaboraciones (en latín y en las lenguas nacionales) comienzan ya en la segunda mitad del sigo XV; Albrecht von Eyb († 1475) abre con *Menaechmi* y *Bacchides* (impresas por primera vez en 1511) la larga serie de las traducciones alemanas; en 1486 comienzan en la corte de Ferrara las versiones italianas –destinadas a convertirse muy pronto en innumerables. En 1515 aparece un *Amphitryon* español de Francisco de Villalobos, en 1562-63 uno en inglés de W. Courtney.

Sobre la comedia latina –Menandro se había perdido– se modela la europea;[6] a partir de Plauto,[7] Terencio y Séneca se aprende a dar una estructura artística a los dramas y a establecer cuidadosamente la acción:[8] un ejemplo escolar

1. J.C. YARDLEY, Comic Influences in Propertius, Phoenix 26, 1972, 134-139; F. LEO1912², 143-145.

2. F. LEO 1912², 146-157.

3. K. VON REINHARDSTOETTNER, Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte, Leipzig 1886; el influjo de Plauto en el tardoantiguo *Querolus* es controvertido; W. SÜSS, Über das Drama *Querolus sive Aulularia*, RhM 91, 1942, 59-122 (bibl.); W. SALZMANN, Molière und die lateinische Komödie. Ein Stil- und Strukturvergleich, Heidelberg 1969; R.S. MIOLA, Shakespeare and Classical Comedy, Oxford 1994.

4. S. PRETE, Plautus und Terenz in den Schriften des F. Petrarca, Gymnasium 57, 1950, 219-224.

5. *De orat.* 3, 45; *off.* 1, 104; v. ya Elio Estilón en Quint. *inst.* 10, 1, 99.

6. Mayores detalles en la sección sobre Terencio; E. LEFÈVRE; Römische und europäische Komödie, en: Die römische Komödie. Plautus und Terenz, ed. E. LEFÈVRE, Darmstadt 1973, 1-17.

7. Erasmo y Melanchón recomiendan a Plauto para el uso escolar, pero sin mucho éxito. En Roma, Pomponio Leto ponía en escena las comedias de Plauto; en Ferrara se celebró una representación en 1486. Tales acontecimientos inspiraron a comediógrafos neolatinos (p. ej., Ae.S. Piccolomini y Conrad Celtis), y en lenguas vernáculas: Maquiavelo, Ariosto, Calderón, Corneille y otros.

8. Lo mismo puede decirse, por ejemplo, de las obras de Goldoni († 1793) y de libretos operísticos como los de Da Ponte († 1838).

relativamente tardío es el *Schatz* («El tesoro») de Lessing († 1781): una admirable concentración de los cinco actos de *Trinummus* en un solo acto. En Alemania en primer lugar, al lado del teatro profesional, es importante el drama escolar; en el periodo siguiente se recuerda al contemporáneo de Goethe J.M.R. Lenz († 1792).

Plauto dejó en herencia a la literatura mundial un gran número de escenas y de temas; el *Amphitruo* encuentra ya en el siglo XII una imitación elegíaca,[1] y en conjunto ha ejercido el influjo indiscutiblemente más grande. Molière († 1673) acentúa el tema del adulterio, pero no a costa de la ligereza palaciega. Ya antes el gran portugués Luis de Camões († 1580) pone en segundo plano el nacimiento de Hércules para subrayar los equívocos de los dos Anfitriones. Kleist († 1811) trata con seriedad filosófica el amor del creador por su creatura. Giraudoux († 1944) desarrolla una interesante filosofía de la resistencia de los hombres al arbitrio divino.

La historia de la fortuna de la *Aulularia* refleja el paso de la *polis* a otras estructuras sociales: el holandés Hooft († 1647) traslada su *Warenar* a Amsterdam. El *Avare* de Molière agiganta el complejo carácter antiguo hasta convertirlo en grotesco, casi demoníaco retrato de la avaricia personificada. Shakespeare († 1616) en la *Comedy of Errors* sigue el camino opuesto: la pura comedia de los equívocos (*Menaechmi*) se libra de la convencionalidad por medio de la caracterización individual.[2] El marco y el tema de la transformación (influenciado también por el *Amphitruo*) crean una atmósfera entre la novela y la fábula (que recuerda más bien el *Rudens*). Shakespeare restituirá de otro modo a la comedia el elemento lírico que Plauto le había conferido por medio de la unión con la música. En cuanto al cine, Plauto está apenas descubierto. Un comienzo prometedor puede ser *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, de Richard Lester.

Plauto tiene mucho que decirle a su época –y no sólo a la suya. Horacio, es cierto, le concede sólo la finalidad de llenar su bolsa (aspiración por lo demás no censurable en un hombre de teatro). Pero sus comedias significaron mucho más. Precisamente porque alcanzan a un vasto público constituyen un vehículo no menospreciable de iluminación y progreso, de confirmación y de crítica de los valores transmitidos, un medio para propagar reglas de comportamiento entre individuos y pueblos enteros, estímulo intelectual en todas direcciones, hasta ser una

1. En el *Geta* de Vital de Blois, que compone en versos también una *Aulularia*; H. JACOBY, Amphitryon in Frankreich und Deutschland, tesis Zürich 1952. Influjo del *Amphitruo* en la literatura alemana contemporánea: G. PETERSMANN, *Deus sum: commutavero*. Von Plautus' *Amphitruo* zu P. Hacks' *Amphitryon*, AU 36, 2, 1994, 25-33; cf. también Georg Kaisers *Zweimal Amphitryon*.

2. L. SALINGAR, Shakespeare and the Traditions of Comedy, Cambridge 1974, 59-67; 76-88; 129-157.

preparación para la filosofía, crítica de la sobrevaloración unilateral del militarismo y del poder del dinero, verbalización de temas privados como el amor y el trabajo. Todo esto debía producir un efecto liberatorio y hechizante sobre el público romano. Subrayamos aquí estos aspectos no porque de alguna forma los consideremos el elemento primordial, sino porque en un talento cómico tan auténtico como Plauto pasan fácilmente desapercibidos.

Sin embargo, Plauto ha creado sobre todo un teatro inolvidable. Su lengua, espontánea y al mismo tiempo artística, une el hechizo de la vida con la magia de la música. Sin caer nunca en la oscuridad Plauto piensa constantemente en el espectador, ora explicando y preparando cuidadosamente, ora induciéndolo intencionadamente al error, para disponerlo a sorpresas todavía mayores.

Un eminente vigor lingüístico no permite que su comedia se deslice en último término en el teatro de acción; se mantiene en pie y cae con la palabra y con el gesto. A continuación la literatura romana progresará mucho en brevedad, fineza y rigor formal. Pero la frescura, la abundancia y la claridad dirigida al oyente de Plauto quedan a su modo sin continuación.

Es conocido el Plauto hombre de teatro, autor de farsas bufonescas, que destruiría con añadidos forzados la simetría de sus modelos; menos conocidos son el Plauto reservado y aristocrático, que abrevia o relega detrás de bastidores lo melodramatico y lo sentimental, y el Plauto creador de nuevas y personales simetrías y arquitecturas dramático-musicales. Los más desconocidos son el Plauto intelectual y el Plauto gran lírico latino arcaico.

Ediciones: G. MERULA, Venetiis 1472. * F. LEO, 2 vols., Berlin 1895-1896, reimp. Berlin 1958. * W.M. LINDSAY, 2 vols., Oxford 1904, aum. 1910. * P. NIXON (TTrN), 5 vols., London 1917-1938, reimp. 1965-1988. * A. ERNOUT (TTrN), 7 vols., Paris 1932-1940. * W. BINDER, rev. W. LUDWIG (Tr), 2 vols., Darmstadt 1969, reimp. 1982. * A. THIERFELDER (TTrN), (uno por uno: *Mil.*, *Curc.*, *Capt.*), Stuttgart 1962-1965. * *Amph.*: W.B. SEDGWICK (TN), Manchester 1960, 1967². * *Asin.*: F. BERTINI (TC), 2 vols., Genova 1968. * *Aul.*: C. QUESTA (C), Torino 1978. * G. AUGELLO (TC), Torino 1979. * *Bacch.*: L. CANALI (Tr), C. QUESTA (T, Introd.), Firenze 1965; amp. 1975² (con *Dis exapat.* de Menandro). * J. BARSBY (TTrC), Warminster 1986. * *Capt.*: W.M. LINDSAY (TN), Oxford 1921², reimp. 1950. * J. BRIX, M. NIEMEYER, O. KÖHLER (TC), Leipzig 1930⁷. * *Cas.*: W.T. MACCARY, M.M. WILLCOCK (TC), Cambridge 1976. * *Cist.*: L.E. BENOIST, Lyon 1863. * *Curc.*: J. COLLART (TC), Paris 1962. * G. MONACO (TTr), Palermo 1969. * *Epid.*: G.E. DUCKWORTH (TC), Princeton 1940.* *Men.*: P.T. JONES (TC), Oxford 1918, reimp. 1968. * J. BRIX, M. NIEMEYER, F. CONRAD (TC), Leipzig 1929⁶. * N. MOSELEY, M. HAMMOND (TC), London 1975⁹. * *Merc.*: P.J. ENK (TC), 2 vols., Leiden 1932, 1966². * *Mil.*: J. BRIX, M. NIEMEYER, O. KÖHLER, Leipzig 1916⁴, reimp. 1964. * M. HAMMOND, A.M. MACK,

W. MOSKALEW (TN), Cambridge, Mass. 1970². * P. RAU (TTr), Stuttgart 1984. * *Most.*: N. TERZAGHI (TC), Torino 1929. * J. COLLART (TC), Paris 1970. * *Persa*: E. WOYTEK (TC), Wien 1982. * *Poen.*: G. MAURACH (TC), Heidelberg 1988². * *Pseud.*: A.O.F. LORENZ, Berlin 1876, reimp. 1981. * *Rud.*: F. MARX (TC), Leipzig 1928, reimp. 1959. * A. THIERFELDER, Heidelberg 1962². * *Stich.*: H. PETERSMANN (TC), Heidelberg 1973. * *Trin.*: J. BRIX, M. NIEMEYER (TC), Leipzig 1907⁵. * J. TAMBORNINI (TC), 2 vols., Paderborn 1954-1955. * *Truc.*: P.J. ENK (TC), 2 vols., Leiden 1953, reimp. 1979. * K.H. KRUSE (TC), tesis Heidelberg 1974. * *Vidularia*: R. CALDERAN (TC), Palermo 1982. * *Fragm.*: F. WINTER, tesis Bonn 1885; v. *supra* LEO, LINDSAY, ERNOUT. ** *Léxicos*: G. LODGE, Lexicon Plautinum, 2 vols., Leipzig 1904-1933. * A. MANIET, Plaute. Lexique inverse, listes grammaticales, relevés divers, Hildesheim 1969. * A. MANIET, Plaute, *Asinaria*. Index verborum, lexiques inverses, relevés lexicaux et grammaticaux, Hildesheim 1992.** *Bibl.*: J.A. HANSON, Scholarship on Plautus since 1950, CW 59, 1965-1966, 103-107; 126-129; 141-148; recd. en: The Classical World Bibliography of Drama and Poetry and Ancient Fiction, with a new introd. by W. DONLAN, New York 1978, 1-16. * G. GASPARRO, La questione plautina nella critica anglo-sassone contemporanea, RCCM 15, 1973, 87-133. * J.D. HUGHES, A Bibliography of Scholarship on Plautus, Amsterdam 1975. * W.G. ARNOTT, Menander, Plautus, Terence, Oxford 1975. * D. FOGAZZA, Plauto 1935-1975, Lustrum 19, 1976 (1978), 79-295. * E. SEGAL, Scholarship on Plautus 1965-1976, CW 74, 7, 1981 (Special Survey Issue), 353-483. * V. *infra* LEFÈVRE 1973 y GAISER 1972.

K. ABEL, Die Plautusprologe, tesis Frankfurt 1955. * W.S. ANDERSON, Barbarian Play: Plautus' Roman Comedy, Toronto 1993. * A. ARCELLASCHI, Plaute dans Plaute, VL 77, 1980, 22-27. * B. BADER, Szenentitel und Szenenteilung bei Plautus, tesis Tübingen 1970 (importante para la tradición; respecto a esto C. QUESTA, Maia NS 26, 1974, 301-319). * D. BAIN, *Plautus vortit barbare*: Plautus *Bacchides* 526-61 and Menander *Dis Exapaton* 102-12, en: Creative Imitation in Latin Literature, ed. D. WEST y A.J. WOODMAN, Cambridge 1979, 17-34. * M. BARCHIESI, Plauto e il «metateatro» antico, en: I moderni alla ricerca di Enea, Roma 1980. * W. BEARE, The Roman Stage. A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic, London 1964⁴. * M. BETTINI, Verso un'antropologia dell'intreccio. Le strutture semplici della trama nelle commedie di Plauto, en: Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici 7, 1981, 39-101. * M. BIEBER, The History of the Greek and Roman Theater, Princeton 1961² (arqueológ.). * J. BLÄNSDORF, Archaische Gedankengänge in den Komödien des Plautus, Wiesbaden 1967. * H.-D. BLUME, Einführung in das antike Theaterwesen, Darmstadt 1978. * L. BRAUN, Die Cantica des Plautus, Göttingen 1970. * W.E. CHALMERS, Plautus and his Audience, en: Roman Drama, ed. T.A. DOREY y D.R. DUDLEY, London 1965, 21-50. * K.H. CHELIUS, Die Codices Minores des Plautus. Forschungen zur Geschichte und Kritik, Baden-Baden 1989. * L. DE FINIS, ed., Teatro e pubblico nell'antichità. Atti del convegno nazionale, Trento 25/27 Aprile 1986, Trento 1987. * F. DELLA CORTE, Da Sarsina a Roma, Firenze 1967.

* H. DREXLER, «Lizenzen» am Versanfang bei Plautus, München 1965. * G.E. DUCKWORTH, The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment, Princeton 1952. * E. FANTHAM, Comparative Studies in Republican Latin Imagery, Toronto 1972. * P. FLURY, Liebe und Liebessprache bei Menander, Plautus und Terenz, Heidelberg 1968. * E. FRAENKEL, Plautinisches im Plautus, Berlin 1922; amp.: Elementi plautini in Plauto, Firenze 1960. * O. FREDERSHAUSEN, De iure Plautino et Terentiano, tesis Göttingen 1906. * W. H. FRIEDRICH, Euripides und Diphilos. Zur Dramaturgie der Spätformen, München 1953. * M. FUHRMANN, Lizenzen und Tabus des Lachens, en: Das Komische, ed. W. PREISENDANZ und R. WARNING, Poetik und Hermeneutik 7, München 1976, 65-101. * K. GAISER, Zur Eigenart der römischen Komödie. Plautus und Terenz gegenüber ihren griechischen Vorbildern, ANRW 1, 2, 1972, 1027-1113. * K. GAISER, Die plautinischen *Bacchides* und Menanders *Dis exapaton*, Philologus 114, 1979, 51-87. * B. GENTILI, Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro ellenistico e teatro romano arcaico, Roma 1977. * P. GRIMAL, ed., Le théâtre à Rome. Travaux de la Commission de latin, en: Association G. Budé, Actes du IXe Congrès (Rome 1973), Paris 1975, 247-499. * H. HAPP, Die lateinische Umgangssprache und die Kunstsprache des Plautus, Glotta 45, 1967, 60-104. * H. HAFFTER, Untersuchungen zur altlateinischen Dichtersprache, Berlin 1934. * E.W. HANDLEY, Menander and Plautus. A Study in Comparison, London 1968. * P.B. HARVEY, Historical Topicality in Plautus, CW 79, 1986, 297-304. * W. HOFMANN, G. WARTENBERG, Der Bramarbas in der antiken Komödie, especialm. en Plautus y Terenz, Akad. Wiss. RDA 1973, 2. * R.L HUNTER, The New Comedy of Greece and Rome, Cambridge 1985. * G. JACHMANN, Plautinisches und Attisches, Berlin 1931. * H. D. JOCELYN, Imperator histricus, YCIS 21, 1969, 95-123 (interpolaciones). * D. KONSTAN, Roman Comedy, Ithaca 1983. * E. LEFÈVRE, ed., Die römische Komödie. Plautus und Terenz, Darmstadt 1973. * E. LEFÈVRE, Die römische Komödie, en: M. FUHRMANN, ed. Römische Literatur, Neues Handbuch der Literaturwissenschaft 3, Frankfurt 1974, 33-62. * E. LEFÈVRE, ed., Das römische Drama, Darmstadt 1978. * E. LEFÈVRE, L'originalità dell ultimo Plauto, Sic Gymn 33, 1980, 893-907. * E. LEFÈVRE, E. STÄRR, G. VOGT, *Plautus barbarus*. Sechs Kapitel zur Originalität des Plautus, Tübingen 1991. * M. LENTANO, *Parce ac duriter*. Catone, Plauto e una formula felice, Maia n. s. 45, 1993, 11-16. * F. LEO, Plautinische Forschungen. Zur Kritik und Geschichte der Komödie, Berlin (1893) 1912². * W.M. LINDSAY, The Ancient Editions of Plautus, Oxford 1904. * W.M. LINDSAY, Syntax of Plautus, Oxford 1907. * H. MARTI, Untersuchungen zur dramatischen Technik bei Plautus und Terenz, tesis Zürich, Winterthur 1959. * F. MIDDELMANN, Griechische Welt und Sprache in Plautus' Komödien, tesis Münster, Bochum 1938. * U.E. PAOLI, Comici latini e diritto attico, Milano 1962. * L. PERELLI, Società Romana e problematica sociale nel teatro plautino, StudRom 26, 1978, 307-327. * G. PETRONE, Teatro antico e inganno. Finzioni plautine, Palermo 1983. * Plauto e il teatro. Atti del V Congresso Internazionale di Studi sul Dramma Antico = Dioniso 46, 1975. * V. PÖSCHL, Die neuen Menanderpapyri und die Origi-

nalität des Plautus, SHAW 1973, 4. * C. QUESTA, Introduzione alla metrica di Plauto, Bologna 1967. * C. QUESTA, Maschere e funzioni nelle commedie di Plauto, en: Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici 8, 1982, 9-64. * C. QUESTA, Numeri innumeri. Ricerche sui *cantica* e la tradizione manoscritta di Plauto, Roma 1984. * R. RAFFAELLI, Ricerche sui versi lunghi di Plauto e di Terenzio, Pisa 1982. * U. REINHARDT, Mythologische Beispiele in der Neuen Komödie (Menander, Plautus, Terenz), tesis Mainz 1972. * F.H. SANDBACH, The Comic Theatre of Greece and Rome, London 1977, 118-134. * L. SCHAAF, Der Miles gloriosus des Plautus und sein griechisches Original. Ein Beitrag zur Kontaminationsfrage, München 1977. * H.P. SCHÖNBECK, Beiträge zur Interpretation der plautinischen *Bacchides*, Düsseldorf 1981. * K.H.E. SCHUTTER, Quibus annis comoediae Plautinae primum actae sint quaeritur, tesis Groningen, Leiden 1952. * E. SEGAL, Roman Laughter. The Comedy of Plautus, Cambridge/Mass. 1970. * G.A. SHEETS, Plautus and Early Roman Comedy, ICS 8, 1983, 195-209. * N.W. SLATER, The Theatre of the Mind. Metatheatre in Plautus, tesis Princeton 1981. * N.W. SLATER, Plautus in Performance. The Theatre of the Mind, Princeton 1985. * E. STÄRK, Die *Menaechmi* des Plautus und kein griechisches Original, Tübingen 1989. * W. STEIDLE, Probleme des Bühnenspiels in der Neuen Komödie, GB 3, 1975, 341-386. * G. TANNER, The Origins of Plautine Comedy, en: Vindex humanitatis, Essays in Honour of J.H. BISHOP, Armidale (New South Wales) 1980, 58-83. * G. THAMM, Zur *Cistellaria* des Plautus, tesis Freiburg i. Br. 1971. * W. THEILER, Zum Gefüge einiger plautinischer Komödien, Hermes 73, 1938, 269-296. * A. THIERFELDER, De rationibus interpolationum Plautinarum, Leipzig 1929. * A. TRAINA, Forma e Suono, Roma 1977. * T.B.L. WEBSTER, Studies in Later Greek Comedy, Manchester 1953 (con buena representación de los problemas de muchas piezas latinas). * F. WEHRLI, Motivstudien zur griechischen Komödie, Zürich y Leipzig 1936. * I. WEIDE, Der Aufbau der *Mostellaria* des Plautus, Hermes 89, 1961, 191-207. * J. WRIGHT, Dancing in Chains. The Stylistic Unity of the Comoedia Palliata, Rome 1974. * N. ZACAGI, Tradition and Originality in Plautus. Studies of the Amatory Motifs in Plautine Comedy, Göttingen 1980. * O. ZWIERLEIN, Zur Kritik und Exegese des Plautus, 1: *Poenulus* und *Curculio* (1990), 2: *Miles gloriosus* (1991), 3: *Pseudolus* (1991), 4: *Bacchides* (1992), Stuttgart 1990-1992.

CECILIO

Vida, cronología

Cecilio Estacio, según la opinión de Volcacio Sedígito (1, 5 M. = 1, 5 B.) el más grande poeta cómico de Roma, llega a la capital desde la Galia Cisalpina, como más tarde tantos ingenios relevantes. Para Jerónimo, que probablemente remonta a Suetonio (*chron. a. Abr. 1839 = 179 a.C.*) es un insubro y originario quizá de

Milán; Gelio (4, 20, 12 y 13) lo considera un ex esclavo. Todo esto no es inverosímil y el nombre Estacio, frecuentemente atestiguado entre los samnitas, no basta para confirmar la suposición de que el poeta procediese de Italia meridional, como su amigo Enio.[1] Más importante que la nacionalidad es ciertamente su coetaneidad con Pacuvio –Cecilio nació alrededor de 220 a.C.–, hecho olvidado con frecuencia, porque Cecilio muere apenas un año después que Enio, por lo tanto al comienzo de los años sesenta del siglo II a.C., mientras que Pacuvio vivió mucho más tiempo.

Las comedias de Cecilio se enfrentan en un principio al fracaso, hasta que –especialmente después de la muerte de Plauto en 184 a.C.– el empeño del jefe de compañía Ambivio Turpión –como más tarde en el caso de Terencio– logra convencer al público. El conmovedor encuentro con el joven Terencio, cuyo talento reconoce Cecilio, si es que no se trata solamente de una leyenda, debería acontecer algunos años antes de la primera representación de *Andria* (166 a.C.).

Compendio de las obras

Aeth(e)rio, *Andria* (M = menandrea), *Androgynos* (M), *Asotus*, *Chalcia* (M), *Chrysion*, *Dardanus* (M), *Davos*, *Demandati*, *Ephesio* (M?), *Epicleros* (M), *Epistathmos*, *Epistula*, Ἐξ αὐτοῦ ἐστώς, *Exul*, *Fallacia*, *Gamos*, *Harpazomene*, *Hymnis* (M), *Hypobolimaeus sive Subditivos* (M; cf. también *Chaerestratus*, *Rastraria* e *Hypobolimaeus Aeschinus*), *Imbrii* (M), *Karine* (M), *Meretrix*, *Nauclerus* (M), *Nothus Nicasio*, *Obolostates sive Faenerator*, *Pausimachus*, *Philumena*, *Plocium* (M), *Polumenoe* (M), *Portitor*, *Progamos* (M), *Pugil*, *Symbolum*, *Synaristosae* (M), *Synephebi* (M), *Syracusii*, *Titthe* (M), *Triumphus*, *Venator*.

Fuentes, modelos, géneros

El modelo principal de Cecilio es Menandro, según puede observarse en la lista anterior. Sigue además, entre los autores de la Comedia Media, a Antífanes y Alexis, entre los de la Comedia Nueva a Filemón (*Exul*, *Harpazomene*, *Nothus Nicasio*), Macón (*Epistola*) y Posidipo (*Epistathmos*). La predilección de Cecilio por Menandro anuncia una nueva tendencia de la comedia romana: la época de Terencio, el *dimidiatus Menander*, ya no está lejana. En la construcción de las comedias Cecilio se sitúa más cerca de los modelos que Plauto; por lo demás, en los detalles se aleja sensiblemente de ellos y no pretende en modo alguno la traducción literal.

En un comediógrafo se debe tener presente si utiliza tradiciones populares. Esto es válido particularmente para un poeta como Cecilio Estacio, que está muy lejano del rigor de Terencio. En los *Synephebi* un viejo campesino que planta ár-

1. No convence D.O. ROBSON, The Nationality of the Poet Caecilius Statius, AJPh 59, 1938, 301-308.

boles explica a quien le pregunta que lo hace en provecho de la nueva generación (Cic. *Cato* 7, 24); tanto si había encontrado la sentencia en el modelo menandreo como si no, éste es el testimonio más antiguo de un motivo ampliamente difundido también en el folklore popular.

Técnica literaria

Cuando Varrón[1] alaba el modo de conducir la acción Cecilio, se trata de una cualidad menandrea. Cecilio se atiene bastante estrechamente a sus modelos y no hace uso de la contaminación. A diferencia de Plauto faltan en él, por lo que podemos ver, alocuciones personales al público; por otra parte difícilmente se encuentran alusiones a circunstancias romanas. A su generación pertenece también Luscio, a quien Terencio reprocha una adhesión servil al original. Las obras de Cecilio tienen en su mayoría títulos griegos, las formaciones en *-aria* y los diminutivos tienden a desaparecer; Terencio y Turpilio ya no tendrán títulos latinos.

Como muestran sus transformaciones «vulgarizantes», Cecilio, incluso en las obras menandreas, no se preocupa tanto de la fineza psicológica y del *ethos* de los personajes como de un valioso efecto teatral. Pero el diálogo no es desbordante como en Plauto; de acuerdo con la doctrina aristotélica, el *argumentum*, la acción, tiene la preeminencia sobre el diálogo, pero también sobre la caracterización de los personajes, el *ethos*. Ello supone superioridad respecto a la libre composición de Plauto, pero también inferioridad frente a la más fina caracterización de Terencio.

Caracteres y situaciones ricas de matices se encuentran sin embargo también en Cecilio: en los *Synephebi* un joven se lamenta con toda seriedad de tener un padre demasiado indulgente (*com.* 196-206 GUARDÌ = 199-209 R.). En otro pasaje se habla de una cortesana que no acepta dinero (*com.* 211/212 G. = 213/214 R.). En ambos casos estamos frente a una inversión «menandrea» de las ideas convencionales. Aquí nos hallamos quizá ya en el camino que lleva al teatro terenciano basado en el *ethos*, pero Cecilio en realidad parece tener más presente el efecto sorpresa que la caracterización individual.

Lengua y estilo

Por fortuna podemos confrontar la comedia más conocida de Cecilio (*com.* 136-184 G. = 142-189 R.), el «Collar» (*Plocium*) con Menandro. Gelio (2, 23, 9 s.), a quien debemos el material, lamenta la pérdida de agilidad y elegancia y habla de un cambio de Glauco, y Quintiliano piensa que la gracia ática resulta inalcanzable para el latino (*inst.* 10, 1, 100).

1. *In argumentis Caecilius poscit palmam, in ethesin Terentius, in sermonibus Plautus* (*Men.* 399 BUECHELER).

Un marido viejo se lamenta de su esposa, tan rica como fea, que le ha obligado a deshacerse de una encantadora criada (*com.* 136-153 G. = 142-157 R.). En Menandro hay trímetros tranquilos y garbosos, en Cecilio un amplio *canticum* compuesto de ritmos diversos. Acumulaciones y casos de homeoteleuton producen una impresión de arcaísmo: *ita plorando, orando, instando atque obiurgando me obtudit* («me ha importunado con lloros, ruegos, insistencias, insultos»). Los medios estilísticos subrayan la insistencia con la que Crobila «trabaja» a su marido, hasta que ha conseguido su propósito. Se teme que el romano reduzca a un tipo, a una caricatura el elegante análisis de Menandro; sin embargo, en contra de toda suposición, desaparecen los elementos caricaturescos del original: la nariz de la esposa, larga como un brazo, y la drástica imagen de la «burra entre las monas». El poeta griego está atento al elemento visual y a la exactitud numérica: la dote de dieciséis talentos. El romano destaca en cambio los efectos acústico-psicológicos y las antítesis epigramáticas (en lugar de la nariz pone una sola palabra, irónica, *forma*, que se puede imaginar acompañada de un gesto expresivo). Además, Cecilio refunde todo en discurso y acción: así el proceso del «debilitamiento» y especialmente el discurso de la orgullosa vencedora literalmente referido: «¿Quién de vosotros, jóvenes, ha conseguido lo que he hecho yo, una vieja?». ¡Obsérvese nuevamente la antítesis! También es un elemento nuevo la metáfora militar: *Qui quasi ad hostes captus liber servio salva urbe atque arce.* De punzante agudeza epigramática es también esta frase: *Quae nisi dotem omnia quae nolis, habet.* Típicamente latina es la serie de los oximoron: *liber servio*; *vivo mortuus (dum eius mortem inhio)*. De este modo las agudezas se siguen una a otra, hasta que el poeta da un nuevo giro lingüístico, que suena violento y forzado.

El mismo viejo habla con un vecino anciano (*com.* 154-158 G. = 158-162 R.) de la soberbia de su rica esposa, la «señora». Menandro la llama «la más molesta de todas las molestias». Cecilio sustituye esta caracterización genérica por una escena contada de efecto no precisamente fino. El hombre regresa a casa borracho y la mujer le da un beso maloliente a estómago vacío (*ut devomas volt quod foris potaveris*). Mientras que la graciosa frase griega se pierde en el viento, Cecilio alcanza, aunque sea recurriendo en abundancia a medios de expresión grosera –Gelio 2, 23, 11 les llama propios del mimo–, efecto dramático, evidencia y agudeza antitética. Un efecto sorpresa de carácter afín lo encontramos en el tercer fragmento (159 G. = 163 R.): «mi mujer empezó a gustarme muchísimo... después de su muerte».

Según el juicio de los críticos antiguos[1] los versos de Cecilio son «de peso»

1. Sobre la *gravitas*: críticos más antiguos en Hor. *epist.* 2, 1, 59; πόδη : Varrón en Charis. GL 1, 241, 28 s.

(*graves*); lo comprobaremos a propósito de pasajes que contienen crítica social. Era ésta la cualidad cuya ausencia lamenta en Terencio Luscio Lanuvino, de quien critica su «escritura ligera» (*levis scriptura*).[1] Gelio va todavía más lejos y afirma que Cecilio cose juntas palabras llenas de hinchazón trágica (2, 23, 21 *trunca quaedam ex Menandro dicentis et consarcinantis verba tragici tumoris*). La observación sobre la proximidad a la tragedia es exacta; a menudo se puede observar ya en Plauto. Hay también afinidad con el estilo verdaderamente trágico del contemporáneo Pacuvio; Cicerón nombra juntos a éste y a Cecilio.

El latín de Cecilio es criticado (Cic. *Brut.* 74). Él parece exagerar ciertos rasgos plautinos, así como Pacuvio escribe de manera más «eniana» que Enio. Semejante es la crítica de Terencio a Luscio Lanuvino, de destrozar lingüísticamente el original griego (Ter. *Eun.* 7). Cecilio es un estilista amanerado, no clásico; pero las frases ricas en agudezas punzantes que formula tienen eficacia duradera: se encuentran entre las sentencias latinas más agudas. En este sentido Cecilio puede llamarse justamente un precursor del en otros sentidos fundamentalmente diferente Terencio.

Universo conceptual I: Reflexión literaria

En su trabajo –a juzgar por los testimonios indirectos– Cecilio se deja guiar por la propia competencia artística, es decir por reflexiones teóricas. Parece que estableció determinadas reglas para la Palliata: la mayor adhesión al esquema de la acción del modelo, la prohibición de contaminar, la exigencia de «novedad» de las comedias (mientras que Plauto había reelaborado material neviano). También en relación con el fundamento teórico de su actividad creativa prepara la evolución que conducirá a Terencio; sin embargo, a causa de la escasez de material, no estamos en condiciones de llevar más lejos estas constataciones de carácter general.

Universo conceptual II

Eficaces sentencias transmiten pensamientos de la filosofía helenística: «vive como puedas, ya que no puedes vivir como quieres» (*com.* 173 G. = 177 R. *vivas ut possis, quando non quis ut velis*). «Procura querer: lo conseguirás» (*com.* 286 G. = 290 R. *fac velis: perficies*). «El hombre es un dios para el hombre, si conoce su deber» (*com.* 283 G. = 264 R. *homo homini deus est, si suum officium sciat*; claramente en polémica con *lupus est homo homini*, *Asin.* 495, de Demófilo). La frase menandrea remonta en parte a la tradición estoica, en parte a la aristotélica (cf. GUARDÌ *ad l.*); en la base está la antigua concepción funcional de la divini-

1. Ter. *Phorm.* prol. 5 (= CRF RIBBECK[3] Luscius Lanuvinus *fr. ex incertis fabulis* II).

dad («protectora de la vida»). Esta concepción de Dios de carácter «humanista» se adapta muy bien al sentido activo de la vida propio de los romanos.

El *pathos* «trágico» que Cecilio sabe inspirar puede a veces tener incluso motivaciones sociales (165-168 G. = 169-172 R.): el esclavo de Menedemo, Parmenón, llega a saber que la hija de su patrón, violentada por un desconocido, ha parido un niño, y lamenta el destino del desdichado, que no tiene dinero para ocultar la propia desventura. Cecilio abrevia el conmovedor texto menandreo e introduce una contraposición: «Especialmente infeliz es el hombre que, pobre, cría niños destinados también ellos a vivir en la pobreza; quien está privado de bienes de fortuna y riqueza está rápidamente expuesto (a cualquier cosa); pero a un rico su camarilla le esconde fácilmente su mala fama». La expresión de Cecilio es aquí más dura, más denunciadora que la de Menandro. En el último verso hacen su aparición conceptos romanos (*factio*).

Tradición

Cicerón, fascinado por los problemas generacionales planteados por la comedia, aprecia particularmente los *Synephebi* de Cecilio; nos transmite 15 fragmentos de esta comedia, corrigiendo de este modo en parte la impresión de bastedad que se saca del *Plocium* con relación a la caracterización ceciliana. Los otros testimonios principales son para nosotros Nonio (106 fragmentos), Verrio Flaco, en la reelaboración de Festo y Paulo (26 fragmentos), Gelio (11 fragmentos); el resto se reparte entre Prisciano, Carisio, Diomedes, Donato, Servio, Isidoro, etc. Hay que añadir el Léxico de Osbern de Gloucester (mitad del s. XII, A. MAI, *Thesaurus novus Latinitatis*, Roma 1863) y un *Glossarium Terentianum* (publicado en 1624 por C. BARTH).

Pervivencia

Cecilio aparece mencionado ya en el segundo prólogo de la *Hecyra* de Terencio; Ambivio Turpión se refiere a él como un poeta reconocido que, como Terencio, tuvo que superar dificultades. Terencio entabla una polémica con Luscio Lanuvino, que verosímilmente era discípulo de Cecilio o tenía sus mismas convicciones. Él no acepta todas las soluciones de Cecilio. Por ejemplo introduce de nuevo la técnica de la contaminación, que maneja sin embargo con más cuidado. La adhesión cada vez más estrecha a los modelos significa en última instancia el fin del género literario. Volcacio Sedígito, que vive en el periodo entre Catón y Cicerón, asigna a Cecilio el primer puesto entre todos los comediógrafos –a Plauto le toca sólo el segundo, a Nevio el tercero, a Terencio el sexto (en Gell. 15, 24). En él evidentemente el vigor lingüístico y la comicidad de las situaciones constituyen los criterios principales. El hecho de que se le reconozca a Cecilio la preeminencia incluso sobre Plauto puede depender de su excelencia en la conducción de la

acción. Se explica de este modo su éxito pasajero: parece que conjugaba los méritos de Plauto (color, vigor lingüístico) con las cualidades estructurales de Menandro.

Horacio cita como juicio corriente el que reconocía a Cecilio la *gravitas* (*epist.* 2, 1, 59). Él lo coloca, junto con Plauto, entre los acuñadores de palabras nuevas (*ars* 45-55). Ambas observaciones son certeras en determiandos aspectos; sobre todo nos permiten comprender por qué las comedias de Cecilio se perdieron: la lengua literaria latina y sus ideales estilísticos cambiaron hacia otra dirección. Urbanidad, pureza lingüística y finura tomaron el puesto de abundancia, vigor y colorido, de forma particular justamente en la comedia (en la que la *gravitas* constituía sin más una cualidad problemática). La subjetividad y el color aparecen datados y cada vez menos comprensibles, el elemento de grosería molesta. Cecilio semeja a Pacuvio en el sentido de que su lengua constituye una tendencia marginal del latín, que no se desarrolla posteriormente. Cecilio continúa la comedia plautina en cuanto que mantiene, más bien incluso aumenta, sus groserías, y lleva hasta la «hinchazón trágica» su variado lenguaje. En esto puede observarse una característica de su generación: él se comporta con relación a Plauto como Pacuvio con relación a Enio. Estos autores llevan la evolución de la lengua teatral latina hasta un límite extremo que la aleja excesivamente de la buena lengua corriente. La elección terenciana a favor de un latín simple y claro no es sólo reacción purista y aristocrática, sino que significa también llevar de nuevo la comedia al elemento lingüístico que le es propio.

El significado de Cecilio no resulta todavía suficientemente claro. Un análisis temático de las acciones y de los argumentos de sus comedias y una comparación lingüística con Pacuvio podría ilustrar su posición en la historia del teatro romano. El importante significado de Cecilio para la comedia romana es tanto más difícil de percibir por nosotros en cuanto que –según los testimonios antiguos– se basaba en la manera de conducir la acción, peculiaridad que difícilmente se puede percibir a partir de fragmentos breves, como son los que se nos han conservado.

Cecilio une una hábil dirección y una formulación sentenciosa de los pensamientos con una caracterización más bien rígida y un lenguaje variado. Las dos cualidades mencionadas en primer lugar son decisivas en las representaciones; los dos defectos alcanzan más al lector atento que al espectador, que quizá en una primera impresión los recibe más bien como atractivos. Gelio cuenta que el *Plocium* gustó mucho en primera lectura a su círculo de amigos, pero que en un estudio más profundo y después de su comparación con Menandro perdió encanto. También es verdad, sin embargo, que la lectura en silencio es un bien pobre sustituto de la representación viva.

Ediciones: R. y H. S. STEPHANUS, Fragmenta poetarum veterum Latinorum, quorum opera non extant, Genevae 1564. * CRF², 35-81, CRF³, 40-94. * E.H. WARMINGTON (TTr), ROL 1, London 1935, 467-561. * T. GUARDÌ (TTrN, Index), Palermo 1974. ** *Index*: GUARDÌ (v. ediciones). ** *Bibl.*: GUARDÌ (v. ediciones).

R. ARGENIO, Il Plocium di Cecilio Stazio, MC 7, 1937, 359-368. * W. BEARE, The Roman Stage, London 1964³, 86-90. * M. BETTINI, Un «fidanzato» Ceciliano, RFIC 101, 1973, 318-328. * A.H. GROTON, Planting Trees for Antipho in Caecilius Statius' *Synephebi*, Dioniso 60, 1, 1990, 58-63. * A.M. NEGRI, Il *Plocium* di Menandro e di Cecilio, Dioniso 60, 1, 1990, 54-57. * J. NEGRO, Studio su Cecilio Stazio, Firenze 1919. * H. OPPERMANN, Zur Entwicklung der *fabula palliata*, Hermes 74, 1939, 113-129. * H. OPPERMANN, Caecilius und die Entwicklung der römischen Komödie, en: Forschungen und Fortschritte 15, 1939, 196-197. * C. QUESTA, Tentativo di interpretazione metrica di Cecilio Stazio (142-157 R.3), en: Poesia latina in frammenti. Miscellanea filologica, Genova 1974, 117-132. * R. ROCCA, Caecilius Statius mimicus?, Maia 29-30, 1977-1978, 107-111. * A. TRAINA, Sul *vertere* di Cecilio Stazio (1958), en: A. TRAINA, *Vortit barbare*. Le traduzioni poetiche da Livio Andrónico a Cicerone, Roma 1970, 41-53. * J. WRIGHT, Dancing in Chains: The Stylistic Unity of the Comoedia Palliata, Roma 1974, 87-126.

TERENCIO

Vida, cronología

Cuando P. Terencio vio la luz en Cartago en el año 195/4 o en el 185/4 a.C.,[1] sus predecesores en la comedia –Plauto, Enio y Cecilio– todavía estaban vivos. Es con toda evidencia de origen líbico; en Roma, como esclavo del senador Terencio Lucano, recibe la educación de un aristócrata y es manumitido. Mantiene vínculos de amistad con romanos importantes –¿quizá Escipión Africano y Lelio?–, a los que la voz pública, sin razón, les atribuye la paternidad de sus comedias (*Haut.* 22-14; *Ad.* 15-21). Sus obras son representadas por Ambivio Turpión, a quien la muerte de Cecilio en el año 168 a.C. le ha dejado sin autor. Probablemente Terencio –como Lucilio– se mantuvo alejado de la corporación de los escritores; es posible que la baja clasificación de nuestro autor en el canon de Volcacio Sedígito se haya debido a la influencia de aquel colegio.[2]

1. Para el 185 a.C. la Vita suetoniana sacada por Donato (p. 7, 8-8, 6 WESSNER; p. 38, 80-40, 96 ROSTAGNI) de la sección *De poetis* del *De viris illustribus*. La fecha más antigua es sugerida por Fenestella (*vita*, p. 3, 4-7 y 3, 10-13), cf. G. D'ANNA, Sulla vita suetoniana di Terenzio , RIL 89-90, 1956, 31-46; para la biografía M. BROŻEK, De *Vita Terentii* Suetoniana, Eos 50, 1959-1960, 109-126.

2. W. KRENKEL, Zur literarischen Kritik bei Lucilius, en: D. KORZENIEWSKI, ed., Die römische Satire (v. Sátira, *infra* p. 251), 161-266, espec. 230-231.

No regresa de un viaje de estudios a Grecia y Asia Menor.[1] Que allí tradujese 108 comedias no es verosímilmente más que un piadoso deseo de filólogos, así como la conmovedora historia del joven poeta que por orden de los ediles lee su *Andria* al viejo maestro Cecilio (dos años depués de la muerte de este último). Que Terencio haya dejado a su hija posesiones territoriales, tantas como para ser desposada por un caballero, se esperaría que correspondiese a la verdad, pero la leyenda susurra también la ingratitud de los Escipiones... Terencio es el único poeta arcaico del que poseemos una biografía; pero este texto demuestra sólo, una vez más, qué poco es posible saber sobre los autores antiguos.

Las seis comedias se fechan desde 166 a 160 a.C. por medio de las didascalias conservadas, la *Vita* y los prólogos. Las didascalias nombran autor y título, los juegos y sus organizadores, el jefe de compañía, el autor de la música, el tipo de música, el original griego y los cónsules del año de la representación. Los datos han sido recogidos por un editor antiguo. Sagaces intentos de obtener de forma hipotética fechaciones diferentes[2] no han conseguido llegar a la unanimidad; por el momento es razonable aceptar los datos tradicionales, que probablemente remontan a Varrón, el cual disponía de un material más amplio; con nuestros medios no podemos ir más lejos.

Andria es representada en abril del año 166 a.C. en los *Ludi Megalenses*; la representación de *Hecyra* es interrumpida dos veces, en los *Ludi Megalenses* de 165 a.C. y en los juegos fúnebres por Lucio Emilio Paulo en 160 a.C., hasta que en aquel mismo año tiene por fin éxito –presumiblemente en los *Ludi Romani*, en septiembre–; el prólogo procede de la segunda representación (vv. 1-8) y de la tercera (33-42). En el año 163 a.C. se estrena *Hautontimorumenos*, en 161 a.C. *Eunuchus*, siempre en los *Ludi Megalenses*. *Phormio* se representa el mismo año, verosímilmente en los *Ludi Romani*. *Adelphoe* se estrena en 160 a.C., en los juegos fúnebres por Emilio Paulo.

La creación literaria de Terencio comienza, por lo tanto, poco después de la victoria de Emilio Paulo en Pidna sobre el último gran adversario de Roma, Perseo de Macedonia, cuya biblioteca de palacio es transportada a Roma, donde imprime un impulso esencial a la actividad literaria. La creación terenciana se interrumpe en el año de la muerte del mismo Emilio Paulo, en cuyas honras

1. Según Suetonio, 5, el año de la muerte es el 159 a.C.; para Jerónimo *chron. a. Abr.* 1859, sería el 158 a.C.

2. H.B. MATTINGLY, The Terentian Didascaliae, Athenaeum 37, 1959, 148-173; H.B. MATTINGLY, The Chronology of Terence, RCCM 5, 1963, 12-61; precedentemente (con otros resultados) L. GESTRI, Studi terenziani I: La cronologia, SIFC NS 13, 1936, 61-105; cf. también L. GESTRI, Terentiana, SIFC NS 20, 1943, 3-58. La sucesión tradicional es defendida de forma convincente por D. KLOSE, Die Didaskalien und Prologe des Terenz, tesis Freiburg i. Br. 1966, espec. 5-15; 161 s.

fúnebres, organizadas en su honor por Escipión Emiliano, se representan dos comedias de nuestro poeta.

Compendio de las obras

Andria: Pánfilo ama a Gliceria (*Glycerium*), que espera un niño de él. Su padre Simón, que lo ha prometido con otra muchacha, la hija de Cremes, le apremia para un casamiento rápido. Por consejo del esclavo Davo, Pánfilo no se niega en un primer momento. Cuando Cremes por casualidad ve al hijo de Gliceria, anula la boda; pero dado que resulta que él es también padre de Gliceria, nada obstaculiza la felicidad de Pánfilo; la otra hija se da por esposa a Carino, que la ama. Se trata de una comedia con agnición, que presenta conflicto entre padre e hijo, engaño y autoengaño.

Hautontimorumenos: el viejo Menedemo se castiga trabajando duramente; se duele de hecho por haber empujado a su hijo Clinia a enrolarse como soldado a causa de su amor por Antífila. Clinia, después de su regreso secreto, se ha alojado en casa de su amigo Clitifón, que está enamorado de la hetera Baquis. Para engañar a Cremes, el padre de Clitifón, Baquis aparece como la amada de Clinia y Antífila como su sirvienta. El astuto esclavo Siro estafa al viejo Cremes una bonita suma de dinero para Baquis. Al final se descubre que Antífila es hermana de Clitifón; se convierte en esposa de Clinia y también Clitifón contrae un matrimonio adecuado. Es una comedia de caracteres con conflicto generacional, y al mismo tiempo una comedia de intriga con agnición.

Eunuchus: el soldado Trasón ha regalado una esclava a la hetera Tais; ella es hermana de Tais y ciudadana ática. Fedria, el otro amante de Tais, encarga al esclavo Parmenón que le entregue su regalo, un eunuco. El hermano de Fedria, que se ha enamorado de la hermana de Tais, se disfraza de eunuco y violenta de esta forma a la muchacha. Se demuestra que ésta es ciudadana ática y se convierte en su esposa; Fedria se pone de acuerdo con Trasón con relación a Tais. Es una eficaz comedia de intriga y de agnición.

Phormio: durante la ausencia de los padres, Cremes y Demifón, Antifón, el hijo de Demifón, se casa con una muchacha de Lemnos; Fedria, el hijo de Cremes, se enamora de una citarista. El parásito Formión hace que Demifón, que ha regresado entre tanto, le dé una suma de dinero, a cambio de la cual promete que se casará él mismo con la muchacha de Lemnos; pero en realidad emplea el dinero para rescatar a la citarista. Al descubrirse que la muchacha de Lemnos es una hija de Cremes, Antifón puede quedarse con ella. Es el ejemplo clásico de una comedia de intriga complicada, pero conducida de manera clara.

Hecyra: Pánfilo deja intacta a su joven esposa Filumena porque ama a la hetera Tais. Mientras está de viaje, Filumena regresa a casa de sus padres, según la opinión de la gente a causa de la maldad de la suegra, pero en realidad para parir un crío que ha concebido de un desconocido antes de casarse. Pánfilo al principio se niega a recogerla en su casa; en este punto la situación es salvada por Baquis: ha recibido de Pánfilo un anillo que reconoce la madre de Filumena: el desconocido no era sino Pánfilo. Es una «antico-

media»[1] ambiciosa, rica en sobreentendidos, con una caracterización desacostumbradamente fina, una superación de las expectativas tradicionales ligadas a los papeles y una acción que se orienta más a velar que a descubrir: la obra al mismo tiempo más apaciguada y más estimulante de Terencio.

Adelphoe: Ctesifonte es criado con severidad por su padre Demea, Esquino con liberalidad por su tío Mición. Esquino ha seducido a Pánfila, hija de Sóstrata, Ctesifonte ama a una citarista. Por amor a su hermano, Esquino arrebata por la fuerza a la citarista de manos del lenón. En esto ve Sóstrata una demostración de la infidelidad de su futuro yerno y Demea los tristes frutos de los sistemas de educación permisiva de su hermano. En este punto tiene que enterarse de que el verdadero enamorado de la mujer es su propio educando Ctesifonte. Ahora Demea cambia de táctica y se muestra generoso con todos –a expensas de Mición. Esquino puede casarse con Pánfila, Ctesifonte puede quedarse con su citarista, Mición tiene que casarse con la vieja Sóstrata. Al final, los hijos aceptan también al padre severo. Es una obra de problemas y un drama que revela una verdad, sin intrigas ni agniciones.

Fuentes, modelos, géneros

El análisis de las fuentes es una vía importante para llegar a la comprensión de la originalidad de Terencio; sin embargo, no poseemos los modelos inmediatos y por eso debemos contentarnos con los prólogos terencianos y el comentario de Donato. Para *Andria*, *Hautontimorumenos*, *Eunuchus* y *Adelphoe* son fuente y modelo principal al mismo tiempo las comedias homónimas de Menandro. Para *Hecyra* proporciona el modelo Apolodoro de Caristo (comienzos del s. III a.C.); su *Epidikazomenos* sirve de fuente a *Phormio*.[2] *Hecyra* de Apolodoro se coloca en la línea de *Epitrepontes* de Menandro y llega a superar a su modelo en seriedad; *Epidikazomenos* seduce principalmente por los méritos de la composición. En la elección de los modelos Terencio se aleja, por lo tanto, de la variedad de Plauto y se aproxima a Cecilio, que ya había concedido su preferencia a Menandro. De la inserción de escenas adicionales sacadas de otras comedias hablaremos más adelante (v. Técnica literaria). Ciertas afinidades estructurales con la tragedia –*Edipo* de Sófocles– se encuentran por ejemplo en *Andria*; el esclavo parece aludir a ello en son de broma: *Davos sum, non Oedipus* (*Andr.* 194); por otra parte estructuras trágicas pertenecen desde mucho antes al inventario fijo de la Comedia Nueva.

Menandro transmite también a nuestro poeta reminiscencias de la filosofía griega, por ejemplo ideas sobre los extremos y sobre la dorada mediocri-

1. Don. *Ter. Hec. praef.* 9: *res novae.*

2. E. LEFÈVRE, Der *Phormio* des Terenz und der *Epidikazomenos* des Apollodor von Karystos, München 1978; K. MRAS, Apollodoros von Karystos als Neuerer, AAWW 85, 1948, 184-203.

dad[1] y pensamientos sobre el estado y la educación en *Adelphoe*, o bien elementos de epicureísmo en *Andria* (959-960) y –deformados– en *Eunuchus* (232-263). Que un determinado tipo de público romano, después de la victoria de Pidna con sus consecuencias culturales en Roma, conoce ya la filosofía práctica de tipo estoico –y se sonríe de ella– lo indica la broma del esclavo Geta, que parodiando a su patrón dice que ya ha «premeditado» los ayes que le esperan (*Phorm.* 239-251).[2] Terencio está atento con rigurosa resolución –antes de Panecio, con el cual no puede haberse encontrado en Roma– al *decorum*, un principio al que puede haberlo hecho particularmente sensible no sólo la sociedad aristocrática de Roma, sino también su educación retórica.

El sello particular que imprime Terencio al género comedia puede verse mejor en conexión con su técnica literaria.

Enfrentándose críticamente a sus predecesores latinos Terencio evita los senderos trillados; toma escenas de comedias griegas que Plauto había pasado por alto. De ellas tendremos que tratar en la discusión sobre la reflexión literaria.

Técnica literaria

La diferencia que sorprende más entre la técnica de Terencio y la de Plauto concierne al tratamiento del prólogo. Terencio hace de esta parte de la comedia un vehículo de polémica literaria o de propaganda de sus métodos de reelaboración[3] –práctica quizá ya usada por Cecilio. El prólogo asume una función comparable a la de la parábasis aristofánica. En el cuerpo de la comedia, por otra parte, Terencio no se permite –a diferencia de Plauto– entrar en contacto directo con el público,[4] rompiendo la ilusión escénica.

La introducción a la acción (exposición) es realizada siempre en Terencio en forma de una escena. De este modo lleva a su desarrollo pleno una evolución que ya se había puesto en práctica en la comedia helenística.[5] Según esta técnica, las circunstancias son explicadas a menudo a un personaje que no está en relación con la situación y no juega ningún papel en el desarrollo sucesivo de la comedia

1. Cic. *Tusc.* 3, 29-34 se enfrenta con los estoicos contra los epicúreos y se apoya entre otros en Anaxágoras A 33 D.-KR. = Eurip. *fr.* 964 NAUCK y en nuestro pasaje terenciano; RABBOW, Seelenführung 160-179; 306 s. Lástima que Panecio, el «maestro» de Escipión, tenga que excluirse como fuente de Terencio.

2. Cf. K. GAISER, epílogo a O. RIETH, Die Kunst Menanders in den *Adelphen* des Terenz, Hildesheim 1964, 133-160.

3. D. KLOSE 1966, 131.

4. Poquísimas excepciones: *Andr.* 217; *Hec.* 361.

5. Compárese *Ad.* 22-24 con Plaut. *Trin.* 17 s. En Plauto el prólogo de contenido no es en absoluto regla privada de excepciones. Si Cecilio tenía prólogos de crítica literaria se puede pensar que también en él se encontrasen exposiciones de tipo escénico.

(πρόσωπον προτατικόν). Una obra maestra es la escena introductoria de *Adelphoe*, que prescinde de una figura de este tipo y confía la exposición a dos personajes principales. La renuncia al prólogo del tipo antiguo restringe la información preventiva del espectador; la acción dramática se le hace más próxima y se le exige una activa participación interior. Sin embargo, el cuidado de Terencio en la exposición muestra que él no se preocupa de forma primordial por producir suspense.[1] Frente a la innegable ganancia de eficacia teatral producida por la exposición de tipo escénico existen, sin embargo, también evidentes desventajas: *Hecyra* quizá fracasó dos veces justamente porque en ella se exigía de hecho al espectador que permaneciese en la incertidumbre sobre demasiados puntos.[2] En el detalle, la eliminación del prólogo del tipo antiguo obliga varias veces al poeta a introducir elementos expositivos en otros lugares en la acción, y a ponerlos en boca, a costa de la verosimilitud interna, de personajes que en rigor no deberían poseer la información correspondiente.[3] Provechosa es la transformación de un monólogo[4] en un vivaz diálogo con la introducción de otro personaje –Antifón–[5] en *Eunuchus* 539-614. Por el contrario, en *Hecyra* un lento final con agnición es sustituido por un relato arrebatado.

Los Cantica plautinos encuentran muy escasa continuación en Terencio: dos veces en *Andria* (481-485; 625-638), una vez en la última comedia, *Adelphoe* (610-616). En líneas generales predominan los senarios y los versos largos (v. Lengua y estilo). El gusto por los sonidos y el *pathos* se atenúan. La representación musical se transforma en teatro hablado. Las obras corren, por lo que podemos ver, sin ninguna pausa lírica. La división en actos pierde de este modo definitivamente su significado.

Terencio hace un hábil uso de la «contaminación»[6] para dar viveza a las comedias: la buena exposición dialógica de su reelaboración de la *Andria* de Menandro ha sido libremente tomada por Terencio de la *Perinthia* del mismo autor. En *Eunuchus*, que por lo demás deriva de la obra homónima de Menandro, los papeles agradables del soldado y del parásito provienen del *Kolax* menandreo. *Adelphoe* (menandreo) se amplía con una escena sacada de *Synapothneskontes* de

1. E. LEFÈVRE 1969, 108.

2. E. LEFÈVRE, *ibid.*; sobre esto ahora F.H. SANDBACH, How Terence's *Hecyra* Failed, CQ NS 32, 1982, 134-135 (sobre las circunstancias precisas de la perturbación de la representación).

3. Don. *Ter. Ad.* 151; E. LEFÈVRE, 1969 *passim*, espec. 13-18.

4. Numerosos son los monólogos en la *Hecyra* –no siempre en beneficio del efecto escénico.

5. E. FRAENKEL, Zur römischen Komödie (2). Antipho im *Eunuchus* des Terenz, MH 25, 1968, 235-242.

6. El concepto moderno de la «contaminación» ha tenido origen en una falsa interpretación de pasajes como *Andr.* 16; cf. W. BEARE, *Contaminatio*, CR 9, 1959, 7-11; sobre el fenómeno cf. *supra*, p. 182 s.

Dífilo (2, 1; cf. *prol.* 6-14 y Plaut. *Pseud.* 1, 3). Aquí aparecen por otra parte también los aspectos negativos de este procedimiento: la inserción rompe la coherencia cronológica; en realidad está pensada como precedente a la escena expositiva de introducción. Además de ello, se destruye la economía de los cinco actos del original.

La doble intriga[1] no es verdaderamente una invención de Terencio, pero resulta una de las características en las que destaca. Su público deseaba quizá mayor acción y él mismo advierte el engaño de empeñarse en construcciones complejas. Así en *Andria* añade dos figuras, Carino y Birria (Don. *Ter. Andr.* 301); sin embargo, son mas bien incoloras y además sin relación estrecha con el resto de la acción; a pesar de ello, está bien lograda la escena de cuarteto 2, 5, donde hay dos escuchando un diálogo entre Simón y Pánfilo. En cuatro de las comedias sucesivas los dos hilos de la acción están más estrechamente entrelazados, como en *Eunuchus* y en *Phormio*; en *Hautontimorumenos* y en *Adelphoe* la doble intriga es precisamente el centro del interés; sólo la ardua *Hecyra* es «simple» desde este punto de vista.

Los monólogos, más breves pero más numerosos que en Plauto, están estrechamente relacionados con la acción (por ejemplo como monólogo del personaje que escucha) o bien (como reflexión interior) preparan psicológicamente la escena sucesiva. Siguiendo los pasos de sus maestros griegos Terencio se empeña en la fina caracterización de sus personajes; en *Hecyra* el joven marido «engañado», aunque tiene bastantes motivos para estar irritado, muestra extraordinaria razonabilidad y fineza de sentimientos; la «malvada» suegra se manifiesta particularmente delicada y benévola, la hetera muestra nobleza de espíritu[2] y pone a salvo la felicidad de una joven familia. Dado que los padres en un primer momento no acogen con ganas al niño, son los felicísimos abuelos los que buscan una nodriza, asumiendo con decisión el papel materno.[3] Por tanto, no es exacto decir que en esta comedia falta la comicidad; consiste ésta entre otras cosas en la permanente frustración de las expectativas ligadas a los papeles. Terencio juega también con las convenciones teatrales,[4] y la agnición, que en otros lugares es un expediente

1. W. GÖRLER, Doppelhandlung. Intrige und Anagnorismos bei Terenz, Poetica 5, 1972, 164-182.

2. La Báquide de Terencio no persigue ya en absoluto un objetivo personal como Habrotono en los *Epitrepontes*; sobre la figura de la hetera difiere H. LLOYD-JONES, Terentian Technique in the *Adelphi* and the *Eunuchus*, CQ 23, 1973, 279-284; M.M. HENRY, Menander's Courtesans and the Greek Comic Tradition, Frankfurt 1985, 115.

3. Más cómicos (y más convencionales) el eunuco sexualmente potente y el general cobarde en el *Eunuchus*.

4. Parto detrás del escenario (*Andr.* 474-476), coloquio con personas que se encuentran en casa (490-494), revelación de secretos sobre la escena (*Phorm.* 818; *Hec.* 866-868).

para obtener un desenlace, lleva en dos comedias a posteriores complicaciones (*Haut.* y *Phorm.*). Terencio, el punto de llegada de la comedia romana, tiene una afinidad interior con modelos intelectual y psicológicamente refinados, que él escoge con atención.

En conjunto, el esclavo tiene en Terencio un papel menor en la intriga que en Plauto, lo que no puede interpretarse sin más como señal de sentimientos antidemocráticos. En las comedias más antiguas los esclavos son tratados de forma no convencional; en *Phormio* y en *Adelphoe* Terencio demuestra que en obras bien construidas también los métodos tradicionales y la concepción clásica del papel del esclavo pueden conducir a buenos resultados artísticos.[1]

Más que nada le gusta contraponer entre sí caracteres antitéticos. Este rasgo está combinado con la entrada de parejas de ciertos personajes; fina es la constatación *quam uterque est similis sui!* (*Phorm.* 501). La viveza de la acción tiene la preeminencia sobre un rígido esquema caracterológico; por ello Menedemo no debe necesariamente ser un atormentador de sí mismo durante toda la comedia; Cremes, «sensato» al comienzo, puede mostrarse después como un loco y Demea, en *Adelphoe*, puede pasar de improviso de un extremo a otro; un ejemplo particularmente fino de carácter «no estático» es Pánfilo en *Hecyra*: madura evolucionando del amor por la hetera Báquide al afecto por su joven esposa. El cambio de papel de los dos viejos –la disminución de la aparente superioridad del *senex* «sabio»– fascina a Terencio en *Hautontimorumenos* y en *Adelphoe*; el poeta disfruta complacido de los trueques que derivan de ello.

Sobre el aspecto intelectual del arte de Terencio volveremos más adelante (Universo conceptual). Su gusto por el juego, del que se habla rara vez, aumenta, quizá no por casualidad, después del fracaso de la seria *Hecyra*; en la última obra, *Adelphoe*, encontramos elementos «plautinos» como una escena de palos añadida, un *canticum*, una figura de esclavo dominante y un final casi farsesco.[2] Si la carrera del poeta no se hubiese interrumpido de una manera tan brutal, ¿quién puede saber si «el serio clásico de la comedia» no se habría burlado de nuestras clasificaciones reflejándose libremente en la conciencia de su propia grandeza?

Lengua y estilo

Mientras que Plauto es un creador de palabras, Terencio –como más tarde César– forma parte de los autores que buscan la pureza lingüística y la estilización. La lengua y el estilo son más selectos, más «aristocráticos» que en Plauto, de

1. W.E. FOREHAND, Syrus' Role in Terence's *Adelphoe*, CJ 69, 1973, 52-65.

2. Que estas y otras «imperfecciones» sean atribuibles sin más al reelaborador es un axioma problemático: P.W. HARSH (citado en p.125).

acuerdo con el ambiente social del poeta; se pone un límite a la multiplicación salvaje de los neologismos. Un ligero arcaísmo como *tetuli* en lugar de *tuli* aparece en la comedia más antigua, *Andria*, falta en la (tardía) *Adelphoe*. La simplicidad y la elegancia de la dicción explican el éxito de Terencio como autor escolar. Su gusto es severo, su lengua controlada. En relación con Menandro –pero sin el carácter popular de Plauto y partiendo de la lengua usual aristocrática romana– Terencio crea un equivalente del refinado tono coloquial ático. Frase y contrafrase se combinan entre sí y concuerdan con elegancia.[1] Nace de este modo una lengua literaria más clara, más suelta y más flexible de lo que había sido hasta entonces el latín, la cual abre el camino a la elegancia de estilo de un Graco o de un César.

Plauto acumula términos de insulto[2] prefiriendo entre ellos imágenes concretas, Terencio evita los nombres de animales (tiene sólo *belua*, *asinus* y *canis*) e injurias de carácter sexual; sustituye la comicidad pesada por la ironía. A menudo, el poeta urbano recurre a la aposiopesis, de modo que debemos adivinar el término de insulto. Muy indicativo y rico de matices es también el uso de interjecciones, que con frecuencia no tienen ninguna correspondencia en Menandro.[3] Que Terencio busca la unidad estilística lo muestra el hecho de que en la *Perinthia* de Menandro se advierte una rudeza de tonos[4] mayor que aquella a que nos ha habituado la *Andria* terenciana. Terencio usa frecuentemente abstractos en *-io*, que se sitúan en la continuación del helenismo y en parte se documentan nuevamente sólo en el latín tardío.[5] Numerosos adjetivos son referidos metafóricamente por él a fenómenos psicológicos.[6] Su conciencia «moderna» aparece también en el hecho de que no deja nunca de indicar el cambio de sujeto en el interior de la frase.[7]

El estilo de Terencio es sin duda menos retórico –y menos poético– que el de Plauto, pero siempre más retórico que el de Menandro. Merece la pena leer los prólogos como «arengas defensivas»;[8] los relatos expositivos tienen un estilo dife-

---

1. HAFFTER, Dichtersprache 126 s.

2. S. LILJA, Terms of Abuse in Roman Comedy, Helsinki 1965.

3. G. LUCK, Elemente der Umgangssprache bei Menander und Terenz, RhM 108, 1965, 269-277.

4. A. KÖRTE, Zur *Perinthia* des Menander, Hermes 44, 1909, 309-313.

5. G. GIANGRANDE, Terenzio e la conquista dell'astratto in latino. Un elemento di stile, Latomus 14, 1955, 525-535.

6. *Alienus, amarus, durus, facilis, familiaris, humanus, liberalis, tardus*: HAFFTER, Dichtersprache 126 s.

7. N.P. LETOVA, Observaciones sobre la estructura sintáctica de la frase en las comedias de Terencio (en ruso), Učenye Zapinski Leningradskogo Universiteta 299, 1, 1961, ser. filol. 59, 123-142; resumen de contenido en alemán en BCO 9, 1964, 26-27.

8. G. FOCARDI, Linguaggio forense nei prologhi terenziani, SIFC NS 44, 1972, 55-88; G. FOCARDI, Lo stile oratorio nei prologhi terenziani, SIFC NS 50, 1978, 70-89; muy amplio H. GELHAUS, Die Prologe des Terenz. Eine Erklärung nach den Lehren von der *inventio* und *dispositio*, Heidelberg 1972.

rente; Terencio presenta un tercer registro en el diálogo[1] y también aquí aparecen ligeras diferencias de acuerdo con la clase social y el personaje.[2]

Sentencias[3] que apelando a la experiencia general establecen el contacto con el espectador sustituyen en cierto modo en esta función a la carcajada plautina. Pueden caracterizar a un personaje (por ejemplo Mición en *Adelphoe*) y subrayar momentos importantes. Sin embargo, Terencio usa las sentencias con mayor economía que Menandro.

El número de los metros es reducido. Cantica polimétricos estructurados simétricamente son extraños en Terencio. Emplea preferentemente senarios yámbicos y septenarios trocaicos. A menudo aparecen también septenarios yámbicos y octonarios trocaicos. El octonario yámbico es más frecuente que en Plauto no sólo en proporción, sino incluso en términos absolutos (500 frente a 300). Aisladamente se encuentran baqueos, dáctilos, coriambos. En la obra más antigua, *Andria*, la variedad métrica está todavía a un nivel relativamente más alto; la limitación sucesiva se funda por lo tanto en una determinación consciente. Por otra parte, el cambio de metro[4] *en el interior* de las escenas –principalmente en correspondencia con giros en la intriga– no corresponde al uso menandreo; al contrario, el metro cambia *en el diálogo* mucho más a menudo que en Plauto. Así, a pesar de la menor cantidad de metros, se obtiene una cierta variedad, sin que se pueda afirmar que en los senarios estén representados sólo hechos y en los septenarios sólo sentimientos.[5] Versos breves diseminados por aquí y allí se hallan del mismo modo al servicio de efectos particulares.[6]

La estructura del verso resulta más elegante; como Acio –y más tarde Cicerón y Séneca–, Terencio evita llenar los últimos dos pies del senario con una sola palabra larga.[7] También el octonario yámbico sigue una evolución no diferente de la de la tragedia.[8] En el diálogo rápido Terencio a veces corta también versos breves (senarios) en cuatro partes. Un rasgo que distingue a Terencio de sus contemporáneos, en los cuales frase y verso coinciden a la manera latina arcaica, es la ar-

1. S.M. GOLDBERG 1986, 170-202.

2. Don. *Ter. Eun.* 454; *Phorm.* 212; 348; V. REICH, Sprachliche Charakteristik bei Terenz. Studie zum Kommentar des Donat, WS 51, 1933, 72-94; H. HAFFTER 1953.

3. C. GEORGESCU, L'analyse du *locus sententiosus* dans la comédie de caractère (avec référence spéciale à la comédie *Adelphoe*), StudClas 10, 1968, 93-113.

4. L. BRAUN 1970 (v. Drama, citado en p. 124).

5. En *Andria* y en *Adelphoe* están en senarios las partes que son importantes para el avance de la acción.

6. G. MAURACH, Kurzvers und System bei Terenz, Hermes 89, 1961, 373-378.

7. J. SOUBIRAN, Recherches sur la clausule du sénaire (trimètre) latin. Les mots longs finaux, REL 42, 1964, 429-469.

8. R. RAFFAELLI 1982 (v. Drama, citado en p. 126).

ticulación (*menandrea*) de los *cola* con el frecuente recurso al encabalgamiento:[1] la forma poética se cubre de este modo como con un velo de «naturalidad». Esto ya revela la singularidad de su realización.

Universo conceptual I: Reflexión literaria

El prólogo de las comedias, aligerado de su función tradicional de exposición escénica (*Ad.* 22-24), se convierte en Terencio en vehículo para la reflexión literaria. Discusiones de crítica literaria son propias de una literatura «creada, no nacida espontáneamente»; en Roma este fenómeno se vuelve a encontrar también en Acio. Los prólogos terencianos reflejan, pues, al mismo tiempo una nueva madurez de la conciencia artística en el campo literario[2] y la presencia de un público teatral ya no completamente falto de preparación. Cierto es que no puede esperarse ni homogeneidad ni constancia: los espectadores que se dejan distraer por un funámbulo o por un combate de gladiadores no son ciertamente los mismos que aquellos para los que Terencio trata sobre problemas literarios.

Los criterios de juicio del público culto nos son conocidos a partir del modo en que Terencio se defiende de la acusación de escasa originalidad (*Haut.*, *Phorm.*, *Hec.*). Se considera loable llevar a los escenarios romanos comedias griegas no traducidas antes (o escenas pasadas por alto por los predecesores); parece en cambio inadmisible la utilización de modelos latinos o de modelos griegos ya traducidos (lo que en la práctica no supone una gran diferencia).

En la Antigüedad la invención personal se considera algo que es preferible que pase inadvertido: en el prólogo de *Andria,* Terencio subraya su dependencia de *Perinthia* de Menandro; se calla, por ejemplo, que ha sustituido por su parte en la primera escena la esposa por un liberto. Por lo tanto, aporta cambios más grandes que los que reconoce. Al contrario, su desconcertante modestia va todavía más lejos: Terencio rechaza con donaire la insinuación, absurda pero natural en una sociedad dominada por la conciencia de la desigualdad de clases, de que sus nobles amigos, de cuyo ingenio se fía (*Haut.* 24), son los verdaderos autores o coautores de sus comedias: en ello ve el poeta un cumplido (*Ad.* 15-21).

Sin embargo, a partir de los prólogos de Terencio habla sobre todo su conciencia de artista. En ellos pone las bases de su personal autoconciencia poética. Como más tarde en las *Epístolas* de Horacio, un autor «moderno» se afirma a sí

1. L. BRAUN 1970 (v. Drama, citado en p. 124).

2. Sobre el precedente griego M. POHLENZ, Der Prolog des Terenz, SIFC NS 27-28, 1956, 434-443; precedentes plautinos: G. RAMBELLI, Studi plautini. L'*Amphitruo*, RIL 100, 1966, 101-134.

mismo contra una escuela «antigua» (*Andr.* 7). Existe ya una tradición literaria romana, frente a la cual la literatura del momento tiene que tomar posición.

Comprensiblemente, Terencio debe defender su estilo simple y suelto, un fenómeno del todo nuevo en la literatura latina, de la acusación de falta de sangre y vigor (*Phorm.* 1-8). Al contrario, él echa en cara chabacanería, hinchazón trágica y falta de verosimilitud al «viejo poeta» que le ataca, Luscio Lanuvino (florecimiento hacia el 179 a.C.).

También en la elección y en el modo de concebir los argumentos Terencio se coloca en el vértice de la cultura helenística. Considera que puede presentar a su público obras serias y reposadas, sin por ello transformar por completo la escena en una institución moral; se burla de los otros comediógrafos, que con efectos baratos –caricaturas de personajes convencionales y escenas agitadas, como el inevitable *servus currens*– tratan de ganarse el favor del público pero sólo consiguen dejar sin aliento a los actores. Él ofrece un teatro cuyo elemento principal es la palabra (éste es el sentido de *pura oratio*: *Haut.* 46); por lo demás, los momentos de mayor vivacidad no son en realidad tan raros en él como se podría pensar a partir de semejantes afirmaciones.

Fuera de los prólogos Terencio manifiesta su revolucionario propósito poético en *Hecyra* (866-869): como explican Pánfilo y Baquis, al revés que en las comedias (habituales), en esta anticomedia la finalidad de la acción no es la revelación, sino la ocultación.

¿Qué dice Terencio de la combinación de varios modelos, la llamada «contaminación»? En este punto parece a primera vista que es un defensor del pasado. En contra de la pedantería (*obscura diligentia*) que pretende no «tocar» los originales griegos (*Andr.* 16; *Haut.* 17), sino traducirlos al pie de la letra sin mezcla de otras comedias, nuestro poeta defiende el descuido (*neglegentia*) de un Nevio, un Plauto o un Enio (*Andr.* 18-21). La teoría terenciana confirma por tanto la relación de relativa autonomía con respecto a los modelos que la investigación reciente le reconoce a menudo incluso en la práctica. Su finalidad no es traducir bien (*bene vertere*), sino escribir bien (*bene scribere*; *Eun.* 7).[1] ¿Se puede llamar de verdad «progresista» a su adversario Luscio? Sin duda Luscio es un intelectual; pero Terencio, a su modo no menos intelectual, le echa en cara una unilateralidad estéril: *faciuntne intellegendo, ut nil intellegant?* (*Andr.* 17). Mientras aquel mezquino doctrinario no es más que el sepulturero de la *palliata*, Terencio es el continuador, no el traductor, de Menandro y encuentra un equilibrio «clásico» entre la arbitrariedad y la dependencia.

1. Sobre el *Phormio* como comedia de intriga bien estructurada S.M. GOLDBERG 1986, 61-90.

Universo conceptual II

La transposición de la comedia griega a un contexto romano conduce a ciertas alteraciones; los elementos típicamente griegos, extraños al espectador romano, se dejan al margen. Según el gusto personal se puede ver en ello una «partición» de Menandro (así César, *fr.* 2 FPL MOREL = *fr.* 1 BÜCHNER) o una consciente adecuación de lo que no es demasiado marcadamente griego a lo que es generalmente humano.[1] La relación (típicamente romana) del liberto con su patrón es afrontada por Terencio (fundándose en su propia experiencia personal)[2] en el prólogo de *Andria* redactado por él.

El hecho de que los actores lleven el vestido griego crea de todos modos un cierto distanciamiento, aunque la carcajada plautina sobre las extravagancias de los griegos pasa a segundo plano. La romanización se muestra en Terencio menos en los detalles externos que en la valoración diferente de determinados caracteres. Así, Terencio habría podido valorar en *Adelphoe* al padre severo y más bien pesimista, Demea, que ocupa un lugar importante en la consideración del público romano; pero Demea aprende a no anteponer más el trabajo y las ganancias a las relaciones humanas y al final deja a sus hijos la elección de aceptar o no su consejo. *Hautontimorumenos* muestra precisamente los remordimientos de conciencia de un padre demasiado severo –una provocación escandalosa para el pueblo de Bruto. A Terencio no le falta por tanto simpatía hacia el afable Mición, detrás de cuyos principios educativos hay quizá concepciones peripatéticas. El resultado, ambivalente pero precisamente por ello atractivo, es un compromiso entre el influjo griego y la autoconciencia romana. Terencio no piensa en el simple entretenimiento; no es casualidad que de las cuatro obras menandreas que reelabora tres son comedias que plantean un problema. La elección de los modelos es indicativa para nuestro autor, al margen de la cuestión de su independencia. El interés de nuestro poeta por los problemas generacionales es característico de su época, un periodo de transición. Incluso si al final de *Adelphoe* disculpa al padre severo, es sin embargo sorprendente para el contexto romano simplemente que haya llevado a la escena el problema del rigor en la educación. No obstante, no es preciso llegar al punto de identificar a Demea con Catón[3] y a Mición con Escipión o Emilio Paulo. En todo caso en el periodo entre la expulsión de los epicúreos Alceo y Filisto (173 a.C.) y la embajada de los filósofos (155 a.C.) el problema de la educa-

1. E. FRAENKEL, Zum Prolog des terenzischen *Eunuchus*, Sokrates 6, 1918, 302-317, espec. 309.

2. F. JACOBY, Ein Selbstzeugnis des Terenz, Hermes 44, 1909, 362-369.

3. Así ya Melanchthon, cf. E. MARÓTI, Terentiana, AAntHung 8, 1960, 321-334; ¿Catón, como censor, ha combinado matrimonios como Demea?

ción moderna era una cuestión palpitante; en el 161 a.C., el año precedente a la primera representación de *Adelphoe*, los rétores griegos han estado sometidos en Roma a medidas restrictivas.

Atrevidos son también ciertos apuntes en dirección a la superación interior de la doble moral tradicional, aunque sea sin salirse del cuadro convencional: el suave comportamiento del joven esposo de *Hecyra* con relación a su propia esposa «culpable» está en elocuente contraste con la afirmación de Catón, según el cual se podía matar impunemente a una adúltera cogida *in fraganti* (Gell. 10, 23). La comprensión mostrada por Terencio hacia las mujeres y su fino análisis del amor –incluido el tema raramente tratado en la literatura del afecto entre esposos– constituye espiritual y lingüísticamente una preparación a Catulo, Virgilio y los elegíacos. El amigo de los Escipiones, tan abiertos a las novedades, cuya interpretación del espíritu helenístico es más rica de matices que la plautina, no se preocupa por otra parte exclusivamente de la difusión de los valores griegos en Roma. Él invita a sus espectadores a la reflexión personal. *Humanitas* parece un término que se afirma sólo con Cicerón, y en coherencia con la evolución de este último el acento se pondrá en la formación espiritual. La frecuente aparición de *homo* y *humanus* en Terencio puede animar a intuir en el ambiente escipiónico una conciencia de la humanidad *in statu nascendi*; con las fórmulas conviene sin embargo andar con cautela.

Terencio se preocupa por una cierta dignidad ética; por ejemplo, no pone en escena viejos enamorados, y el soldado fanfarrón del *Eunuchus* es menos grotesco que el *Miles gloriosus* plautino. Conviene no olvidar, sin embargo, que las figuras nobles como las de *Hecyra* no son invención de Terencio y tampoco agotan toda la gama de sus personajes. No faltan en él burlas crueles, a menudo en consciente alejamiento del original. La *humanitas*, aunque importante, no es un criterio que baste por sí solo para explicar sus comedias; conviene añadirles sátira, escepticismo y un cierto comportamiento pesimista: rasgos también éstos típicamente romanos.

Desde el punto de vista formal Terencio rompe la ilusión escénica más raramente que Plauto. Más que este último –a veces incluso más que Menandro–[1] trata de no faltar al principio teofrasteo de la adhesión a la vida real,[2] a la exigencia de verosimilitud; pero en un género literario fuertemente convencional como la comedia difícilmente puede obtenerse esto de forma absoluta y Terencio está bastante acostumbrado a darse cuenta de ello y a jugar con ello. Más que Plauto tam-

1. H. Haffter 1953.

2. A. Plebe, La nascita del comico nella vita e nell'arte degli antichi Greci, Bari 1956, 249; cf. también Aristófanes de Bizancio en Syrian. *in Hermog*, 2, 23, 6 Rabe y Cic. *rep.* 4, 13 (la atribución al *de republica* es insegura); *Rosc. Am.* 16, 47.

bién, está atento al *decorum* de la buena sociedad y trata sus figuras a menudo con participación y simpatía humana, a veces –como le ocurre también a Menandro y a Lessing– a costa de la comicidad. Sin embargo, la contraposición antitética de los caracteres y también el recurso del «cambio de papeles» –el «sensato» se muestra tonto y viceversa– crean la necesaria distancia «intelectual» entre el espectador y la acción representada. La humillación a menudo absolutamente despiadada de los «superastutos» es compensada por la rehabilitación de ciertos personajes que, sin cambiar, reconocen sin embargo en cierto modo su error (Menedemo en *Hautontimorumenos*, Demea en *Adelphoe*, Simón en *Andria*). El trueque no está siempre libre de preparación y los personajes admiten por lo tanto –es cierto que no siempre, pero tampoco demasiado raramente– una interpretación unívoca; Cremes en *Hautontimorumenos* se muestra desde el comienzo como un fariseo. Terencio tiene presente no sólo el entretenimiento, sino el entendimiento y la acción. El héroe menandreo debe reconocer su propio destino, el terenciano debe creárselo.[1] Las divinidades y el destino tienen un papel menor que en Menandro. La burla plautina de los tontos deja el puesto a la ironía sobre los presuntos sabios. Terencio a menudo invierte la pirámide jerárquica. No se limita al análisis realista de conflictos tomados de la vida, sino que llega a situaciones que se encuentran en contraste con la convención. Próxima a la vida como principio básico y sin embargo alejada de un realismo llano, la «verdad» de las comedias terencianas es a veces despiadada, incluso cruel.

La doble intriga no produce un simple desdoblamiento: en *Andria* el segundo enamorado, Carino, habla menos de su amor que de la supuesta traición de Pánfilo; este personaje debe ser ilustrado desde otro punto de vista. Por ello las comedias, a pesar de su ampliación, siguen siendo temáticamente unitarias.[2]

Los tiempos han cambiado, el público romano ha acumulado experiencias y en el cambio espiritual con los círculos sociales más elevados la comedia ahora ha salido definitivamente de su infancia. El mundo de Terencio es menos fantástico que el de Plauto; en lugar de la carcajada aparece la ironía. Con ello no se excluye en absoluto que también Terencio –en *Adelphoe,* por ejemplo, ya poco después del comienzo y a continuación, sobre todo hacia el final de la comedia– busque fuertes efectos cómicos. Estas intervenciones destinadas a producir efecto sobre el público van a veces en detrimento del tratamiento de los caracteres, que, a pesar de ciertos finos esbozos individuales, a veces caen nuevamente en lo convencional: en *Phormio* Cremes se acerca al *senex delirans*, Nausístrata a la *uxor saeva*, el servicial Formión al *parasitus edax*. Por lo demás, justamente en los finales ni si-

1. L. PERELLI, Il teatro rivoluzionario di Terenzio, Firenze 1973, reed. 1976.
2. S.M. GOLDBERG 1986, 123-148.

quiera la Comedia Nueva, ni el mismo Menandro, no desdeñan en absoluto una estilización un poco estereotipada, y casi cada nuevo encuentro papirácco induce a revisar las viejas ideas sobre la «perfección» de la Comedia Nueva. A pesar de esto, es innegable que Terencio acentúa a menudo la comicidad en comparación con Menandro, o con el añadido de escenas agitadas o con el tratamiento caricaturesco de los caracteres.

A menudo el romano representa no tanto la acción sino más bien su significado; ya en *Andria* añade el personaje de Carino, que más que influir sobre la acción la «comenta».[1] El interés psicológico pertenece a la herencia de los poetas romanos, que desde el origen son llamados a la reflexión. Compárese por ejemplo Virgilio con Homero, o también Lucano con todos los épicos precedentes. La obra de Terencio es una piedra miliar en la ruta de la literatura romana hacia la propia autoconciencia. El mismo poeta que en la acción de *Hecyra* acentúa el aspecto de misterio pone implícitamente al desnudo las convenciones cómicas así como los prejuicios de la sociedad romana.

Tradición[2]

La tradición es bipartita: por un lado tenemos el Codex Bembinus (A, Vat. Lat. 3226, s. IV-V),[3] por otro, la llamada Recensio Calliopiana,[4] testimoniada a partir del s. IX, pero que remonta igualmente a la Antigüedad. Llega a la Edad Media dividida en dos ramas (Gamma y Delta). De Gamma forman parte también códices ilustrados,[5] en los que la colocación de las figuras depende de la división en escenas. Naturalmente existen interpolaciones y cruces. En suma, por tanto, podemos reconstruir tres ediciones antiguas; en cada una de ellas las comedias están dispuestas en un orden diferente.[6] Citas antiguas y algunos fragmentos de palimpsestos y de papiros confirman indirectamente la calidad de nuestra tradición. La historia de nuestro texto antes del 400 d.C. y la valoración de lo que nos ha sido transmitido son controvertidas en casi todos los detalles.

---

1. K. BÜCHNER 1974, 454; 468.

2. Ediciones en facsímil: A: S. PRETE, Città del Vaticano 1970; C: G. JACHMANN, Lipsiae 1929; F: E. BETHE, Lugduni Batavorum 1903.

3. El códice comienza ahora con *Andr.* 889 y termina con *Ad.* 914.

4. El nombre Calliopius se encuentra en las *subscriptiones*. El texto, en comparación con A, está mayormente uniformado.

5. C, Vat. Lat. 3868, s. IX; P, Paris. Lat. 7899, s. IX; F, Ambros. H 75 inf., s. X (éste puede ser asignado también a la clase mixta).

6. A: *Andr., Eun., Haut., Phorm., Hec., Ad.*; Gamma: *Andr., Eun., Haut., Ad., Hec., Phorm.*; Delta: *Andr., Ad., Eun., Phorm., Haut., Hec.*

Pervivencia

En vida de Terencio *Hecyra* se enfrentó a dos fracasos; *Eunuchus,* en cambio, fue acogido con el máximo favor y le valió a su autor una recompensa fuera de lo habitual (Suet. *vit. Ter.* p. 42 s., 111-124 ROSTAGNI). Representaciones más tardías de comedias terencianas están testimoniadas por ejemplo en Horacio (*epist.* 2, 1, 60 s.). Volcacio Sedígito (fin del s. II a.C.) coloca a Terencio sólo en el sexto puesto en un canon de poetas cómicos romanos (*fr.* 1, 10 MOREL y BÜCHNER); Afranio, por el contrario, lo considera incomparable (en Suet. *vit. Ter.* p. 29, 11-13 ROSTAGNI). Algunos versos atribuidos a César (*fr.* 2 MOREL = *fr.* 1 BÜCHNER) reconocen a Terencio pureza de lenguaje pero no vigor y lo apostrofan por ello como «Menandro a medias» (*dimidiate Menander*). El sarcasmo es tanto más punzante en cuanto que Terencio en cierto modo presumía de sacar una comedia de dos de Menandro.

Cicerón aprecia su lenguaje selecto, su gracia y su dulzura (en Suet. *ibid.*, cf. *Att.* 7, 3, 10 *elegantiam sermonis*) y cita todas las comedias excepto *Hecyra*. Varrón lo exalta como maestro en la caracterización (*in ethesin*: *Men.* 399 B.), Horacio testimonia que se le atribuía una particular capacidad artística (*ars*) (*epist.* 2, 1, 59), pero no se suma incondicionalmente a este juicio.

A diferencia de Plauto, Terencio siempre ha sido un autor escolar; es significativo que Quintiliano (*inst.* 10, 1, 90) alaba sus obras como *in hoc genere elegantissime*, aunque estaba convencido de la superioridad de la comedia griega. En consecuencia, el texto que nos ha llegado está cuidado, incluso normalizado. Los gramáticos le prestan su atención; el ejemplar anotado de Marco Valerio Probo (segunda mitad del s. I d.C.) influye en los escolios; no se pueden, sin embargo, encontrar trazas de una verdadera y auténtica «recensión». En edad imperial aparecen comentarios;[1] nosotros poseemos el de Elio Donato (mitad del s. IV) –sin las anotaciones al *Hautontimorumenos*– y también el retórico de Eugrafio (s. V o VI).

También para los Padres de la Iglesia –Jerónimo, Ambrosio[2] y Agustín[3]– y para la Edad Media, Terencio sigue siendo un autor escolar, incluso si se advierte el peligro de que el alumno, en vez de aprender la lengua a partir de las acciones escandalosas, pueda aprender las acciones escandalosas a partir de la lengua (Aug. *conf.* 1, 16, 26).

---

1. Se perdieron los comentarios de Emilio Aspro, Helenio Acrón, Arruntio Celso y Evancio; en general H. MARTI, Zeugnisse zur Nachwirkung des Dichters Terenz im Altertum, en: *Musa iocosa*, FS A. THIERFELDER, Hildesheim 1974, 158-178.

2. P. COURCELLE, Ambroise de Milan face aux comiques latins, REL 50, 1972, 223-231.

3. H. HAGENDAHL, Augustine and the Latin Classics, Göteborg 1967, 1, 254-264.

En el siglo X la culta abadesa Hrotsvita de Gandersheim[1] compone seis comedias en prosa como sucedáneo cristiano de las «inmorales» comedias de Terencio. Su estrella comienza a eclipsarse en las escuelas conventuales cuando los cluniacenses tratan de separar la cultura monástica y la mundana.

En la Edad Moderna Terencio adquiere importancia característica en tres esferas: como autor escolar es modelo de la lengua corriente de buen nivel –en latín y en las lenguas nacionales– y de virtudes civiles; como ético influye en moralistas, satíricos y novelistas, contribuyendo a la formación de la *humanitas* occidental; como dramaturgo está, junto con Plauto y Séneca, en el origen del teatro europeo,[2] que debe a él sobre todo la refinada técnica de la doble intriga.

1. Paralelamente a las necesidades de la enseñanza, la difusión de nuestro autor se acrecienta a partir del Renacimiento[3] a través de manuscritos y ediciones impresas. Terencio es indispensable como fuente de la buena lengua latina hablada; la colección anglo-latina de frases de John Anwykyll, *Vulgaria* (aparecida en seis ediciones a partir de 1483), contiene entre otras alrededor de 530 frases de Terencio.[4] En Wittenberg Federico el Sabio († 1525) funda una cátedra dedicada exclusivamente a las obras de Terencio. Melanchthon († 1560) afirma en el prefacio de su pionera edición terenciana (1516) que este poeta ofrece el mejor modelo de sentimiento civil. El alto concepto que el *praeceptor Germaniae* tiene de la utilidad pedagógica de nuestro autor influye por todas partes en los ordenamientos escolares evangélicos. En el año 1532 aparece la edición terenciana de Erasmo († 1536), que prepara una profundizada comprensión de la métrica; el prefacio recomienda al comediógrafo como lectura adecuada para los jóvenes.[5]

2. Como ético y psicólogo Terencio se convierte en un elemento constitutivo esencial de la *humanitas* moderna. Influye en satíricos como Sebastian Brant

---

1. K. DE LUCA, Hrotsvit's Imitation of Terence, CF 28, 1974, 89-102; C.E. NEWLANDS, Hrotswitha's Debt to Terence, TAPhA 116, 1986, 369-391.

2. B. STEMBLER, Terence in Europe to the Rise of Vernacular Drama, tesis Cornell University, Ithaca, N.Y. 1939; K. VON REIHNARDSTOETTNER, Plautus und Terenz und ihr Einfluß auf die späteren Litteraturen, en: Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele, Theil 1, Leipzig 1886, 12-111; H.W. LAWTON, La survivance des personnages térentiens, BAGB 1964, 85-94; B.R. KES, Die Rezeption der Komödien des Plautus und Terenz im 19. Jh., Amsterdam 1988; R.S. MIOLA, Shakespeare and Classical Comedy, Oxford 1994.

3. Francia: H.W. LAWTON, Térence en France au XVIe siècle. Editions et traductions, Thèse Paris 1926; Polonia: B. NADOLSKI Recepcja Terencjusa w szkolach gdańskich w okresie renesansu, Eos, 50, 2, 1959-1960, 163-171; Hungría: E. MARÓTI Terenz in Ungarn, Altertum 8, 1962, 243-251.

4. A.H. BRODIE, Anwykyll's *Vulgaria*. A Pre-Erasmian Textbook, NPhM 75, 1974, 416-427; A.H. BRODIE, Terens in Englysh. Towards the Solution of a Literary Puzzle, C&M 27, 1966 (1969), 397-416.

5. Terencio recibe también en otros lugares alabanzas de Erasmo: M. CYTOWSKA De l'épisode polonais aux comédies de Térence, en: Colloque érasmien de Liège, Paris 1987, 135-145, espec. 143.

(† 1521), predicadores como Bossuet († 1704) y moralistas como Michel de Montaigne († 1592), que enumera entre sus predilectos al «mundano Terencio», le llama *liquidus puroque simillimus amni* y «admirable à représenter au vif les mouvements de l'âme et la condition de nos moeurs».[1]

Los novelistas se sienten atraídos por su representación del hombre: ya Cervantes († 1616) se inspira en *Hecyra* para una novela suya. En la sucesión de la misma comedia seria y sentimental se coloca la novela *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas hijo († 1895), que, como dramaturgo, tiene conocimiento de Terencio y como él hace jugar a la comprensión humana contra los prejuicios sociales. Otra cortesana es idealizada por Thornton Wilder sobre las huellas de *Andria* (*The Woman of Andros*, 1930).

3. Sin embargo, Terencio sobre todo –al lado de Séneca y de Plauto– hace de padrino en el renacimiento del teatro en la Edad Moderna. Se aprende de él la técnica dramática y la urbanidad del estilo. Las poéticas del siglo XVI lo recomiendan con gran éxito como modelo para dar forma artística a la doble intriga.

Ya Petrarca († 1374) se aficiona a Terencio por medio de las *Tusculanae* de Cicerón (3, 30; 3, 65; 4, 76) (Petr. *fam.* 3, 18, 4), lee a nuestro autor y se ensaya en su juventud en la composición de una comedia.[2] También el *Paulus* de Pier Paolo Vergerio[3] († 1444) ha de nombrarse entre los precursores de la comedia humanística. Enea Silvio Piccolomini (el papa Pío II, † 1464) compone la comedia *Chrysis*, remite con frecuencia en sus obras a Terencio e invita a hacer copias de él.

La comedia latina de época moderna sobre el modelo de la antigua comienza en Alemania con el *Stylpho* (1840) de Jacob Wimpheling y con los *Scenica progymnasmata* (*Henno*) de Reuchlin.[4] Doce comedias son compuestas por el autor holandés en lengua latina y discípulo de Reuchlin Georg Macropedius († 1558). De alcance incalculable es el influjo de Terencio en el drama latino escolar de la Reforma y la Contrarreforma.

Pasemos ahora a las literaturas nacionales: traducciones italianas con intermedios libremente añadidos preparan la aparición de comedias italianas independientes. La comedia del Renacimiento nace casi exclusivamente como sucesión de los clásicos romanos. Creadores de la «comedia erudita» del Cinquecento son Publio Filippo Mantovano (*Formicone*, alrededor de 1500) y Ariosto († 1533). Este último, en *Cassaria* (1508), utiliza, al lado de comedias plautinas, el *Hautontimorumenos*, en *Suppositi* (1509) el *Eunuchus*. Conocedores de Terencio son tam-

1. HIGHET, Class. Trad. 650; 655.
2. La *Philologia* se perdió.
3. Ed. K. MÜLLNER, WS 22, 1900, 232-257.
4. Primera representación 1497, primera edición 1498.

bién B. Varchi († 1565) y Angelo Beolco (il «Ruzzante»; † 1542).[1] Maquiavelo († 1527), también él comediógrafo,[2] transcribe *Eunuchus* de su mano y traduce *Andria*.

Terencio es traducido muy pronto al francés, alrededor de 1466 por Guillaume Rippe y más o menos en el mismo periodo por Gilles Cybile. Sobre el 1500 sigue la traducción en verso de Octovien de Saint-Gelas, en 1542 aparece la traducción de *Andria* de Charles Estienne. La transposición en versos franceses del *Eunuchus* (*L'Eunuque*, 1654) es un trabajo de principiante de La Fontaine († 1695).

Molière († 1673) sigue los *Adelphoe* en *L'école des maris* (1661) y el *Phormio* en *Les fourberies de Scapin* (1671). Cuando combina clasicidad terenciana con sabor popular no es un defecto –aquí no tiene razón Boileau[3]– sino una señal de su grandeza. En el siglo XIX muchos dramaturgos consideran *Phormio* como un modelo clásico.

Una traducción inglesa del periodo de los Tudor es editada por John Rastell alrededor de 1520. En semejantes traducciones, a menudo acompañadas del texto original, se aprendía el comportamiento –y la forma de expresarse– de un *gentleman*. Shakespeare († 1616) en *The Taming of the Shrew* utiliza una reelaboración inglesa[4] de *Suppositi* de Ariosto, pero cita también (1, 1, 166) una sentencia de *Eunuchus* (74 s.) en latín.

Terencio encuentra una continuación creativa en George Chapman († 1634),[5] Charles Sedley († 1701),[6] Thomas Shadwell († 1692),[7] Richard Steele († 1729)[8] y Henry Fielding († 1754).[9]

Terencio le es familiar al fundador de la literatura danesa, Ludvig Holberg († 1754).

En español, toda la obra de Terencio es traducida por Pedro Simón Abril (1577), en portugués por Leonel da Costa (s. XVII).[10]

---

1. *Vaccaria*, modelada sobre *Asinaria* de Plauto y *Adelphoe* de Terencio; D. NARDO, La *Vaccaria* di Ruzzante fra Plauto e Terenzio, Lettere italiane (Firenze) 24, 1972, 3-29.

2. *Clizia* y *Mandragola* (en el origen *Commedia di Callimaco e Lucrezia*); sobre *Andria*: G. ULYSSE, Machiavel traducteur et imitateur de l'*Andrienne* de Térence, AFLA 45, 1968, 411-420.

3. Cf. HIGHET, Class. Trad. 318.

4. George Gascoigne, *The Supposes* (1566), la primera comedia inglesa en prosa; cf. también HIGHET, Class. Trad. 625 s.

5. *All Fools* (representada en 1599), construida sobre *Hautontimorumenos* con préstamos de *Adelphoe*.

6. *Bellamira* (1687), de *Eunuchus*.

7. *The Squire of Alsatia* (1688), de *Adelphoe*.

8. *The Conscious Lovers* (1722), de *Andria*.

9. *The Fathers, or the Good-Natured Man* (aparecida póstumamente en 1778), de *Adelphoe*.

10. A.A. NASCIMENTO, O onomástico de Terêncio na tradução de Leonel da Costa, Euphrosyne NS 7, 1975-1976, 103-123.

El burgomaestre de Ulm Hans Nythart traduce al alemán *Eunuchus* ya en 1486;[1] un siglo más tarde Hans Sachs recurrirá a esta traducción. En 1499 aparece en Estrasburgo en casa de Hans Grünynger la primera tradución alemana completa en prosa, quizá de los humanistas alsacianos Brandt y Locher. En 1600 existen ya 34 traducciones alemanas de comedias terencianas. Gotthold Ephraim Lessing († 1781), maestro de la comedia alemana, es deudor de su sólido conocimiento de Plauto y Terencio a la escuela protestante de S. Afra en Meissen. Más que terencianas son su acentuación del *ethos* y su concepción sublime de lo cómico.

Goethe en su juventud leyó a Terencio en el original «con gran facilidad».[2] Le indigna que Grotius haya afirmado «arrogantemente» leer a Terencio de manera diferente de los muchachos. Más tarde hace representar en alemán en Weimar *Adelphoe* y *Andria*. En su vejez le da la razón a Grotius: «Continuada la lectura de Terencio. Profundamente admirada la finísima urbanidad teatral... como también la concisión del diálogo... sobre todo la profundísima castidad, gracia y claridad del tratamiento. *Aliter pueri, aliter Grotius*».[3]

Todavía en el siglo XX un importante dramaturgo pasa por la escuela de Terencio: el joven Carl Zuckmayer provoca un escándalo con su descarada reelaboración de *Eunuchus*.[4]

Numerosos son los dichos proverbiales derivados de Terencio: *hinc illae lacrimae* (*Andr.* 126); *nullum est iam dictum, quod non sit dictum prius* (*Eun. prol.* 41); *homo sum, humani nil a me alienum puto* (*Haut.* 77). La última sentencia se cita con gusto como expresión de sentimiento humano; en la comedia terenciana testimonia más bien una curiosidad (περιεργία)[5] solícita y un poco altanera.

Puesto que por faltarnos los originales griegos completos, no nos es posible un juicio conclusorio sobre las cualidades artísticas de Terencio, nos parece a primera vista excesiva la definición dada por Benedetto Croce de Terencio como el «Virgilio de la comedia romana».[6] Tres motivos justifican sin embargo esta valoración: los logros lingüísticos y estilísticos de Terencio, que marcan el camino del futuro; el hecho de que él, como ningún otro autor latino arcaico, sigue siendo para los romanos incluso más tarde el perfeccionador clásico de su género literario; por último –no en último lugar– la irradiación europea de su técnica dramática.

---

1. Edición en facsímil y comentario de P. AMELUNG, 2 vols., Dietikon-Zürich 1970 y 1972.
2. *Dichtung und Wahrheit*, W.A. 1, 27, 39 s.; GRUMACH 330.
3. *Tagebücher* 9, 10, 1830; W.A. 3, 12, 315; GRUMACH 333; cf. también *Zahme Xenien* 4.
4. C. Zuckmayer, *Als wär's ein Stück von mir. Erinnerungen*, Hamburg 1966, 411-414.
5. H.J. METTE, Die περιεργία bei Menander, Gymnasium 69, 1962, 398-406.
6. *Intorno alle commedie di Terenzio*, en: La critica 34, 1936, 422 s. = B. Croce, Poesia antica e moderna, Bari, 1941, 1943², 29 s.

Ediciones: Argentorati 1470. * R. BENTLEY (TN), Cambridge 1726. * K. DZIATZKO, Lipsiae 1884. * A. FLECKEISEN, Lipsiae 1898². * S.G. ASHMORE (TN), New York 1910². * J. SERGEANT (TTr), London 1912. * R. KAUER, W.M. LINDSAY, Oxonii 1926 (suppl. apparat. O. SKUTSCH 1958). * J. MAROUZEAU (TTrN), 3 vols., Paris 1942-1949. * S. PRETE, Heidelberg 1954 * V. VON MARNITZ (Tr), Stuttgart 1960. * J.J.C. DONNER (Tr), ed. nueva W. LUDWIG, München 1966 (= Darmstadt 1969). * F.O. COPLEY (Tr), Indianapolis 1967. * *Ad.*: A. SPENGEL (TN); Berlin 1905²; Ph. FABIA (TC), Paris 1890; K. DZIATZKO, R. KAUER (TN), Leipzig 1921², reimp. 1964; O. BIANCO (TTrN), Roma 1966; R.H. MARTIN, Cambridge 1976; A.S. GRATWICK (TrC), Warminster 1987. * *Andr.*: A. SPENGEL (TN), Berlin 1888²; U. MORICCA (TC), Firenze 1921; R. KAUER (TC), Bielefeld 1930; G. P. SHIPP (TN), London 1960², reimp. 1970. * *Eun.*: Ph. FABIA (TC), Paris 1895. * *Hec.*: P. THOMAS (TC), Paris 1887; F.T. CARNEY (TC), Pretoria 1963; S. IRELAND (TTrC), Warminster 1990. * *Heaut.*: F.G. BALLENTINE (TN), Boston 1910; G. MAZZONI (TC), Torino 1926; K. LIETZMANN (C), Münster 1974; A.J. BROTHERS (TTrC), Warminster 1988. * *Phorm.*: K. DZIATZKO, E. HAULER (TN), Leipzig 1913⁴, reimp. 1967; R.H. MARTIN, London 1959. ** *Comentarios antiguos*: Aeli Donati Commentum Terenti, accedunt Eugraphi Commentum et Scholia Bembina, ed. P. WESSNER, 3 vols., Lipsiae 1902; 1905; 1908. * Scholia Bembina, ed. J.F. MOUNTFORD, Liverpool, London 1934. * Scholia Terentiana, ed. F. SCHLEE, Lipsiae 1893 (contiene escolios *menos* los Scholia Bembina). * *Glosas terencianas*: Corpus Glossariorum Latinorum, ed. G. GOETZ, vol. 5, Lipsiae 1894, 529-539. * *Vita*: Suetonio *De poetis* e biografi minori. Restituzione e commento di A. ROSTAGNI, Torino 1944, 26-46. ** *Léxico*: P. MCGLYNN, Lexicon Terentianum, 2 vols., Londinii, Glasguae 1963-1967. * E.B. JENKINS, Index verborum Terentianus, Chapel Hill 1932. ** *Bibl.*: G. CUPAIUOLO, Bibliografia Terenziana (1470-1983), Napoli 1984. * K. GAISER, ANRW 1972 (v. Drama). * S.M. GOLDBERG, Scholarship on Terence and the Fragments of Roman Comedy, CW 75, 1981, 77-115. * H. MARTI, Terenz (1909-1959), Lustrum 6, 1961, 114-238; 8, 1963, 5-101; 244-247, con índice 248-264. * D. NARDO 1969, v. HAFFTER. * M.R. POSANI, Orientamenti della moderna critica terenziana, A&R 7, 1962, 129-143. * S. PRETE, Terence, CW 54, 1961, 112-122; ahora también en: The Classical World Bibliography of Roman Drama and Poetry and Ancient Fiction. With a New Introduction by W. DONLAN, New York, London 1978, 17-28.

J. T. ALLARDICE, Syntax of Terence, London 1929. * W.G. ARNOTT, Menander, Plautus, Terence (v. Drama). * W.G. ARNOTT, *Phormio parasitus*. A Study in Dramatic Methods of Characterization, G&R 17, 1970, 32-57. * W.G. ARNOTT, Terence's Prologues, PLLS 5, 1985 (publ. 1986), 1-7. * M. BARCHIESI, Un tema classico e medievale. Gnatone e Taide, Padova 1953. * J. BEAUJEU, Le problème de l'originalité de Térence, IL 11, 1959, 9-19. * O. BIANCO, Terenzio. Problemi ed aspetti dell'originalità, Roma 1962. * J. BLÄNSDORF, Die Komödienintrige als Spiel im Spiel, A&A 28, 1982, 131-154. * J. BLÄNSDORF (v. también Drama). * L. BRAUN (v. Drama). * M. BROŻEK, Einiges über die Schauspieldirektoren und die Komödiendichter im alten Rom, StudClas 2, 1960, 145-150. * M. BROŻEK, De fabularum Te-

rentianarum ordinibus variis, Eos 51, 1961, 79-84. * H.W. BRUDER, Bedeutung und Funktion des Verswechsels bei Terenz, tesis Zürich 1970. * K. BÜCHNER, Das Theater des Terenz, Heidelberg 1974. * L. CECCARELLI, La norma di Meyer nei versi giambici e trocaici di Plauto e Terenzio, Roma 1988. * L. CECCARELLI, Primi sondagi sulla tradizione manoscrita di Terenzio, Roma 1992. * L. CICU, L'originalità del teatro di Terenzio alla luce della nuova estetica e della politica del circolo scipionico, Sandalion 1, 1978, 73-121. * R.J. CLARK, A Lost Scene-Heading in the Bembine Restored. Terentian Scene-Headings and the Textual Critic, SO 60, 1985, 59-78. * J.D. CRAIG, Ancient Editions of Terence, Oxford 1929. * B. DENZLER, Der Monolog bei Terenz, tesis Zürich 1968. * P. DITTRICH (v. Drama). * H. DREXLER, Die Komposition von Terenz' *Adelphen* und Plautus' *Rudens*, Philologus Suppl. 26, 2, 1934. * D.C. EARL, Terence and Roman Politics, Historia 11, 1962, 469-485. * E. FANTHAM, Terence, Diphilus, and Menander. A Re-examination of Terence, Adelphoe, Act 11, Philologus 112, 1968, 196-216. * E. FANTHAM, *Hautontimorumenos* and Adelphoe: A Study of Fatherhood in Terence and Menander, Latomus 30, 1971, 970-998. * P. FEHL, Die interpolierte Rezension des Terenztextes, Berlin 1938. * P. FLURY (v. Drama). * W.E. FOREHAND, Terence, Boston, Mass. 1985. * E. FRAENKEL, Zur römischen Komödie, 2. Antipho im *Eunuchus* des Terenz, MH 25, 1968, 235-242. * E. FRAENKEL, Esercitazioni sull' *Eunuco*, Belfagor 25, 1970, 673-689. * T. FRANK, Terence's Contribution to Plot-Construction, AlPh 49, 1928, 309-322. * K. GAISER (v. Drama y RIETH). * D. GILULA, Exit Motivations and Actual Exits in Terence, AJPh 100, 1979, 519-530. * D. GILULA, The Concept of the *bona meretrix*. A Study of Terence's Courtesans, RFIC 108, 1980, 142-165. * H.J. GLÜCKLICH, Aussparung und Antithese. Studien zur terenzischen Komödie, tesis Heidelberg 1966. * S.M. GOLDBERG, Understanding Terence, Princeton 1986. * J.N. GRANT, The Ending of Terence's *Adelphoe* and the Menandrian Original, AJPh 96, 1975, 42-60. * J.N. GRANT, Studies in the Textual Tradition of Terence, Toronto 1986. * P. GRIMAL, L'ennemi de Térence, Luscius de Lanuvium, CRAI 1970, 281-288. * P. GRIMAL, Térence et Aristote à propos de L'*Héautontimorouménos*, BAGB 1979, 175-187. * H. HAFFTER, Terenz und seine künstlerische Eigenart, MH 10, 1953, 1-20; 73-102; edición separ. Darmstadt 1967; ital. por D. NARDO, Roma 1969 (con bibl. p. 111-147). * H. HAFFTER, Neuere Arbeiten zum Problem der *humanitas,* Philologus 100, 1956, 287-304. * G. JACHMANN, Die Geschichte des Terenztextes im Altertum, Basel 1924. * G. JACHMANN, P. Terentius Afer, RE 5 A, 1, 1934, 598-650. * H.D. JOCELYN, The Quotations of Republican Drama in Priscian's Treatise *De metris fabularum Terenti*, Antichthon 1, 1967, 60-69. * H.D. JOCELYN, *Homo sum: humani nil a me alienum puto* (Ter. Heaut. 77), Antichthon 7, 1973, 14-46. * L.W. JONES, C.R. MOREY, The Miniatures of the Manuscripts of Terence Prior to the Thirteenth Century, 2 vols., Princeton, N.J. 1931. * H. JULINKE, Terenz, en: E. LEFÈVRE, ed., Das römische Drama, Darmstadt 1978, 223-307. * B.R. KES, Die Rezeption der Komödien des Plautus und Terenz im 19.Jh. Theorie, Bearbeitung, Bühne, Amsterdam 1988. * D. KLOSE, Die Didaskalien und Prologe des Terenz, tesis Freiburg i. Br. 1966. * U. KNOCHE, Über einige Szenen des *Eunuchus*, NGG 1936, 145-184; 1938, 31-87. * D. KONSTAN, Love in Te-

rence's *Eunuch*. The Origins of Erotic Subjectivity, AJPh 107, 1986, 369-393. * W.E.J. KUIPER, Grieksche origineelen en latijnsche navolgingen. Zes Komedies van Menander bij Terentius en Plautus (*Eun., Haut., Andr., Ad., Synaristosai, Dis exapaton*), Verh. Akad. Wet. Amsterdam, Afd. Letterkunde, NS 38,2, Amsterdam 1936 (con resumen ingl.). * W.E.J. KUIPER, Two Comedies by Apollodorus of Carystus. Terence's Hecyra and Phormio, Lugduni Batavorum 1938. * I. LANA, Terenzio e il movimento filellenico a Roma, RFIC NS 25, 1947, 44-80; 155-175. * I. LANA, I rapporti interpersonali nel teatro di Terenzio, en: Teatro e pubblico nell'antichità. Atti del convegno nazionale Trento 1986; Trento 1987, 145-169. * E. LEFÈVRE, Die Expositionstechnik in den Komödien des Terenz, Darmstadt 1969. * E. LEFÈVRE, Das Wissen der Bühnenpersonen bei Menander und Terenz am Beispiel der *Andria*, MH 28, 1971, 21-48. * E. LEFÈVRE, ed., Die römische Komödie. Plautus und Terenz, Darmstadt 1973. * E. LEFÈVRE, Terenz' und Menanders *Heautontimorumenos*, München 1994. * G. LIEBERG, De Terenti *Adelphis* capitula tria, Latinitas 35, 1987, 22-28. * J.C.B. LOWE, Terentian Originality in the *Phormio* and *Hecyra*, Hermes 111, 1983, 431-452. * W. LUDWIG, Von Terenz zu Menander, Philologus 103, 1959, 1-38; reed. en: E. LEFÈVRE, ed., 1973, 354-408. * W. LUDWIG, The Originality of Terence and his Greek Models, GRBS 9, 1968, 169-182; alemán en E. LEFÈVRE, ed., 1973, 424-442. * R. MALTBY, The Distribution of Greek Loan-Words in Terence, CQ NS 35, 1985, 110-123. * H. MARTI, Untersuchungen zur dramatischen Technik bei Plautus und Terenz, tesis Zürich 1959. * G. MAURACH, Fragmente einer bisher unbekannten Terenzhandschrift, RhM 115, 1972, 242-249. * A. MAZZARINO, Da Menandro a Terenzio. Sulla composizione dell'*Andria*, Messina 1966. * D.G. MOORE, The Young Men in Terence, PACA 3, 1960, 20-26. * G. NORWOOD, The Art of Terence, Oxford 1923. * H. OPPERMANN, Zur *Andria* des Terenz, Hermes 69, 1934, 262-285, reed. en: LEFÈVRE, ed., 1973, 312-344. * L. PERELLI, Il teatro rivoluzionario di Terenzio, Firenze 1973 (reimp. 1976). * M. POHLENZ, Der Prolog des Terenz, SIFC NS 27-28, 1956, 434-443. * M.R. POSANI, La figura di Luscio Lanuvino e la sua polemica con Terenzio, Rendiconti della Accademia d'Italia 7, 4, 1943 (1944), 151-162. * V. PÖSCHL, Das Problem der *Adelphen* des Terenz, SHAW 1975, 4. * S. PRETE, Scene Division in the Manuscript Tradition of Terence, Traditio 13, 1957, 415-421. * S. PRETE, Il codice di Terenzio, Vat. Lat. 3226. Saggio critico e riproduzione del manoscritto, Città del Vaticano 1970. * R. RAFFAELLI, v. Drama. * E.K. RAND, Early Mediaeval Commentaries on Terence, CPh 4, 1909, 359-389. * U. REINHARDT, v. Drama. * E. REITZENSTEIN, Terenz als Dichter, Leipzig 1940. * R. RIBUOLI, La collazione polizianea del codice Bembino di Terenzio con le postille inedite del Poliziano e note su Pietro Bembo, Roma 1981. * R. RIBUOLI, Per la storia del codice Bembino di Terenzio, RFIC 109, 1981, 163-177. * O. RIETH, Die Kunst Menanders in den *Adelphen* des Terenz. con un epílogo ed. K. GAISER, Hildesheim 1964; extracto ahora en: E. LEFÈVRE, ed., 1973, 409-423. * Y.F. RIOU, Le *Commentum Brunsianum* des comédies de Térence dans le Clm 29004 c, en: Hommages à A. BOUTEMY, Bruxelles 1976, 315-323. * W. D. RISSOM (v. Drama). * A. RONCONI, Sulla fortuna di Plauto e di Terenzio nel mondo romano, Maia 22, 1970, 19-37. * A. ROSSI, Un inedito del

Petrarca: il Terenzio, Paragone 15, 2, 1964, 3-23. * W. SCHADEWALDT, Bemerkungen zur *Hecyra* des Terenz, Hermes 66, 1931, 1-29 = W.S., Hellas und Hesperien, Zürich 1960, 472-494; = 1970², 1, 722-744; reed. en: LEFÈVRE, ed., 1973, 279-311. * SCHIEFOLD, Bildnisse 171, 5; 173, 35. * P. SCHMITTER, Die hellenistische Erziehung im Spiegel der νέα κωμῳδία und der *fabula palliata*, tesis Bonn 1972 (sobre Ad.). * G. SERBAT, Les comédies de Térence sont-elles un «miroir de la vie?», IL 24, 1972, 213-219. * M. SIMON, *Contaminatio* und *furtum* bei Terenz. Verhältnis zu Vorbildern und Vorgängern, Helikon 1, 1961, 487-492. * M. SIMON, Zur Bedeutung des terenzischen Prologtyps für die Entwicklung des Dramas, WZ Jena 20,5, 1971, 169-177. * J. SOUBIRAN, Recherches sur la clausule du sénaire (trimètre) latin. Les mots longs finaux, REL 42, 1964 429-469. * P.P. SPRANGER (v. Drama). * W. STEIDLE, Menander bei Terenz, RhM NF 116, 1973, 303-347; 117, 1974, 247-276. * W. STEIDLE, Probleme des Bühnenspiels (s. Drama). * J. STRAUS, Terenz und Menander. Beitrag zu einer Stilvergleichung, tesis Zürich 1955. * A.E.H. SWAEN, Terentian Influence, Neophilologus 29, 1944, 72-87. * B.A. TALADOIRE, Térence: Un théâtre de la jeunesse, Paris 1972. * N. TERZAGHI, Prolegomeni a Terenzio, Roma 1965. * M. TESTARD, Cicéron lecteur de Térence, Caesarodunum 1969, 4, 157-169. * M. TESTARD, Cicéron, bourreau de soi- même?, LEC 42, 1974, 149-162. * A. TRAINA, Terenzio «traduttore», Belfagor 23, 196, 431-438, reed. en: A. T., *Vortit barbare*, Roma 1970, 167-179. * H. TRÄNKLE, Micio ur Demea in den terenzischen *Adelphen*, MH 29, 1972, 241-255. * I. TRENCSÉNYI-WALDAPFEL, Griechische Vorbilder und römische Wirklichkeit bei Terenz, Acta Antiqua Philippopolitana, Serdicae (Sofia), 1963, 229-246. * K.-U. WAHL (v. Drama). * J.E.G. ZETZEL, On the History of Latin Scholia, HSPh 1975, 335-354. * O. ZWIERLEIN, Der Terenzkommentar des Donat im Codex Chigianus H VII 240, Berlin 1970.

B. SÁTIRA

LA SÁTIRA ROMANA

Generalidades

La *satura*, un género literario específicamente romano,[1] es en su origen una forma literaria mixta, un «pot pourri»;[2] pensemos en expresiones como *lanx satura* («vaso de ofrendas mixto») o bien *legem per saturam ferre* («presentar una ley mixta», es decir una ley que contiene dentro de sí otra). En la vida diaria se entendía por *satura* una especie de alimento relleno o de *pudding;*[3] una metáfora culinaria está en la base también de nuestra palabra «farsa». Como característica fundamental resulta de ello la *varietas*, un modo de ser absolutamente carente de especificidad.

Las *saturae* primitivas podían abarcar casi cualquier tipo de argumento. En el origen la *satura* no es sin más «satírica» en nuestro sentido («a poem in which wickedness or folly is censured», Samuel Johnson, † 1784). La crítica social aflora manifiestamente en Lucilio, pero no es el único tema dominante. Todavía Diomedes (s. IV d.C.) ofrece esta definición del género satírico: *Satyra*[4] *dicitur carmen apud Romanos nunc quidem maledicum et ad carpenda hominum vitia archaeae comoediae charactere compositum, quale scripserunt Lucilius et Horatius et Persius* (*gramm.* 1, 484, 30-32 KEIL).

Una determinación más precisa del género satírico se encuentra con dificultades; en efecto, cada autor vive en condiciones diferentes y tiene una manera absolutamente individual de escribir *saturae*. Lucilio critica a personas vivas –incluso personalidades notables–, Horacio sólo contemporáneos de posición no elevada, Persio procede más bien hacia generalidades filosóficas, Juvenal ataca solamente a personas ya muertas. El elemento satírico es manejado por Lucilio con un florete puntiagudo, por Horacio con una sonrisa bondadosa, por Persio con la violencia del predicador, por Juvenal con la maza de Hércules. Por ello según WILAMOWITZ no existiría una sátira romana, sino que existirían sólo Lucilio, Hora-

1. *Satura quidem tota nostra est* (Quint. *inst.* 10, 1, 93).

2. *Et olim carmen quod ex variis poematibus constabat satyra vocabatur, quale scripserunt Pacuvius et Ennius* (Diom. *gramm.* 1, 485, 32-34 KEIL).

3. Festo, p. 314 M. = p. 416 LINDSAY.

4. Falsa grafía sobre la base de una equivocada etimología helenizante.

cio, Persio, Juvenal.[1] En el tratamiento que sigue intentaremos sin embargo extraer algunos rasgos fundamentales de forma (Técnica literaria) y de contenido (Universo conceptual II).

Una forma completamente diferente de la *satura* es la *satira menipea*, que remonta a Menipo de Gádara (primera mitad del s. III a.C.). En ella se mezclan prosa y verso; la diatriba cínica cobra vida por medio de escenitas mímicas; un relato más o menos fantástico puede servir de cobertura para la crítica de las costumbres contemporáneas.

Precedentes griegos

La *satura* es un producto indígena (Quint. *inst.* 10, 1, 93; Hor. *sat.* 1, 10, 66), pero más bien en el conjunto que en los detalles. Conviene por otra parte tener cautela también en admitir románticamente formas dialogadas preliterarias –¿etruscas?– como fase preliminar. El hecho de que la *satura* muestre proximidad con la lengua de todos los días no es más que un efecto artístico literario y no revela nada sobre el origen del género. El nombre puede compararse con títulos griegos como Σύμμικτα o Ἄτακτα, pero en la literatura griega no se conocen colecciones poéticas de contenido y forma tan dispares.

Elementos satíricos se encuentran en griego en diversos géneros literarios, especialmente en el yambo, pero no en la forma que se nos ha hecho familiar por la literatura latina. Una antigua teoría hacía derivar la *satura* romana de la Comedia Antigua. Crítica de las costumbres y ataques a personas señaladas por su nombre son comunes a los dos géneros; además la lucha entre la muerte y la vida en Enio, por ejemplo, recuerda el agón de la Comedia Antigua.[2] Lucilio utiliza al comienzo versos de comedia –el septenario trocaico y el senario yámbico–, antes de decidirse por el hexámetro. Sobre todo, además, los dos géneros poéticos emplean elementos del habla cotidiana. Naturalmente estas analogías no son suficientes para establecer una derivación global de un género tan diferenciado como la *satura* de la Comedia Antigua. Un ejemplo de la confluencia en la *satura* de géneros menores es la fábula eniana de la cogujada: después de Hesíodo y los intentos de Sócrates es la primera fábula esópica en versos de que tenemos noticia; unos cien años antes de Enio, Demetrio Falereo había compuesto una colección de fábulas, probablemente en prosa (Diog. Laert. 5, 80).

1. U. von Wilamowitz-Moellendorff, Griechische Verskunst, Berlin 1921² (reed. Darmstadt 1962), 42, n. 1.

2. También a la *atellana*.

Desarrollos romanos

No es seguro si existe una *satura* preliteraria dramática –o dialógica– (Liv. 7, 2, 4-13); es posible que se trate de una construcción histórico-literaria.[1] De las *saturae* de Enio sabemos que trataban una multiplicidad de temas en metros diversos. Enio podría haberles dado el título sobre un modelo helenístico («miscelánea»). También la fábula y la alegoría, que más tarde tienen un papel en la *satura*, están ya representadas en él. Se nos dice que también Pacuvio habría escrito *saturae*.[2]

En Lucilio, considerado el creador del género, si bien la designación de *satura* no está testimoniada nunca en él, se utilizan al principio otros metros (cada libro con versos de un solo tipo); más tarde predomina el hexámetro, que quedará como canónico también para todos los satíricos romanos siguientes. Lucilio llama a sus escritos «improvisaciones» (*schedia*) o «charlas jocosas» (*ludus ac sermones*). Desde el punto de vista del contenido, críticas políticas y personales a contemporáneos notables aparecen de una forma tan manifiesta que no volverá a encontrarse en Roma.

La sátira de Horacio lleva también el sello de la diatriba. Son burlados sólo contemporáneos de rango no alto y vicios genéricos. La forma es particularmente artística (v. Técnica literaria). A partir de Horacio el hexámetro es el único metro de la sátira; domina el elemento didáctico de filosofía ética.

En Persio lengua y estilo son una mezcla de rudeza y de altísimo refinamiento. En cuanto al contenido la sátira se aproxima a la prédica ético-filosófica.

Juvenal es el más retórico y el más patético de los satíricos. En él el género satírico se eleva al nivel estilístico de la tragedia y de la épica.

Determinados elementos satíricos se encuentran en autores de otros géneros: por ejemplo en la fábula (en Fedro), en el epigrama (en Marcial), en la novela (en Petronio) y en las otras formas en prosa (p. ej. en los Padres de la Iglesia, especialmente en Jerónimo).

La *satura* influye también en la *Menipea*, como se ve en la sucesión de Lucilio por parte de Séneca en la *Apocolocyntosis*. La forma mixta de verso y prosa aparece también en la novela de Petronio, ciertamente siguiendo la tradición de la novela griega (cf. P. Oxy. 3010). La mezcla de verso y prosa no va realmente unida a la intención satírica: piénsese en los *Didascalica* de Acio, Marciano Capela y Boecio.

No es la forma, sino el espíritu de la sátira latina lo que revive en Jerónimo, con el que se perdió un autor satírico; él mismo es consciente de ello: «me echas

1. E. Pasoli, Satura drammatica e satura letteraria, Vichiana 1, 1964, 2, 1-41; recientemente de nuevo afirmativo (en parte de forma hipotética) P.L. Schmidt, en: G. Vogt-Spira, ed., Studien zur vorliterarischen Periode im frühen Rom, Tübingen 1989, 77-133.

2. Diom. *gramm.* 1, 485 Keil; Porph. *Hor. sat.* 1, 10, 46.

en cara que soy un *satiricus scriptor* en prosa» (Hier. *epist.* 40, 2). Aquí finalmente el aspecto del contenido del término *satura* se ha separado en latín del formal. De este modo se crea el presupuesto de la concepción moderna de lo satírico, ya no ligada a un género poético determinado.

Técnica literaria

Comicidad,[1] humorismo y parodia producen, junto con el estilo dialógico y el empleo de vocablos de la lengua cotidiana, una íntima proximidad con la comedia.[2] Pero la sátira no está limitada a las técnicas de la comedia.

Lucilio escribe en forma dialógica. Sus textos producen un efecto de increíble frescura e ingeniosidad, pero –al menos en relación retrospectiva con Horacio– sin un gran acabado artístico.

En Horacio la sátira alcanza el máximo nivel de refinamiento literario. Es posible distinguir entre *saturae* en que prevalece la narración y *saturae* en que lo hace la reflexión. Tienen carácter narrativo los relatos anecdóticos y las descripciones poéticas de viajes; artísticamente Horacio en el *Iter Brundisinum* (*sat.* 1, 5) se relaciona con Lucilio (*Iter Siculum*), que a pesar de toda crítica sigue siendo un importante punto de referencia.[3] Se desarrolla una fina arte narrativa que se entreteje con el modelo satírico de fondo.

La *satura* de reflexión, que puede ocuparse de temas como la *ambitio* o la *avaritia*, se apoya en parte en la tradición de la diatriba.[4] Indicativa es la desenvuelta ligereza del tono coloquial (v. Lengua). El avance del pensamiento no es subrayado de forma pedante, sino que tesis y antítesis son reconocibles, y comparaciones y ejemplos inducen a conclusiones sugeridas por la analogía. Objecciones y conclusiones erróneas hacen su aparición en pasajes relevantes. Formas menores se integran orgánicamente en el tejido satírico: anécdota, apoftegma, fábula. En las sátiras diatríbicas de Horacio se pueden observar técnicas muy perfeccionadas: enumeraciones en forma de *priamel* con un giro sorprendente, entradas enmascaradas, transiciones imperceptibles, zarpazos irónicos. En el paso del libro primero

---

1. Hor. *sat.* 1, 10, 14 s. *ridiculum acri / fortius et melius magnas plerumque secat res*; humorismo: *sat.* 1, 4, 7 s.; 103-106.

2. Cf. la teoría, probablemente varroniana, en Hor. *sat.* 1, 4; Juan Lido (s. VI), *mag.* 1, 41, nota que Rintón (comienzo del s. III a.C.) habría sido el primero en escribir comedias en hexámetros y que de él dependería Lucilio. Desgraciadamente Lido conoce el latín y no es un testimonio independiente de los romanos.

3. Cf. G.C. FISKE, Lucilius and Horace. A Study in the Classical Theory of Imitatio, Madison 1920.

4. El término diatriba (propiamente el detenerse en un círculo de grandes) designa una predicación de filosofía popular a medias entre el diálogo y el ensayo; sobre la diatriba A. OLTRAMARE 1926; K. BERGER, Hellenistische Gattungen im Neuen Testament, ANRW 2, 25, 2, 1984, 1031-1432, *espec.* 1124-1132.

al segundo y después a las *Epístolas* se observa una creciente propensión a la temática filosófica y una correspondiente evolución de la técnica literaria.

La sátira posthoraciana debe compararse con la tradición imperante; concatenaciones enteras de motivos se toman de nuevo y se cambian. Se hace necesario superar estilísticamente al predecesor. Sin embargo la *aemulatio* horaciana no es suficiente para explicarlo todo. Persio se crea un lenguje personal (v. más adelante) y lleva a cabo de forma independiente la prédica filosófica. Juvenal introduce el *pathos* en la sátira; en él el elemento retórico está particularmente en primer plano.

La sátira, como forma relativametne abierta, puede adaptarse respectivamente al cambio de las épocas y de los individuos. En esto estriba su vitalidad, pero complica también su definición como género literario.

Lengua y estilo

La lengua de la *satura* es colorida. La proximidad de los argumentos a la vida cotidiana determina el empleo de vocablos y construcciones de la lengua corriente. En esto se asemeja la sátira a la comedia. No todos los autores se lanzan igualmente a la utilización de expresiones triviales: en Lucilio domina todavía una cierta despreocupación, aunque esté mitigada por una urbanidad de viejo cuño; su paleta se extiende desde el lenguaje de la calle a la parodia épica y trágica; a ello se añade la mezcla macarrónica de latín y de griego escuchada en el hablar cotidiano: una auténtica atrocidad a los ojos de Horacio. Este último es desde el comienzo exigente en la elección de los vocablos, y resulta cada vez más esquivo en el curso de su evolución. Pero es justamente él quien pone en cada género literario, siempre dentro de los límites del buen gusto, palabras llamadas «impoéticas» al servicio de un fuerte efecto poético. Persio se divierte particularmente introduciendo expresiones del habla cotidiana en sus sátiras artísticas. El estilo de Juvenal es patético, incluso solemne.

La lengua de la *Sátira menipea*, a la vista de la igualdad de los argumentos, es afín a la de la *satura*; metáforas populares, proverbios, modos de hablar juegan su papel en ella. Para las partes narrativas, sin embargo, se añade un estilo prosístico mejor cuidado. Las *Menippeae* de Varrón no son menos ricas en material lingüístico popular que su obra sobre la lengua latina, pero son mucho más cuidadosamente estilizadas. El desarrollo de esta forma urbana de escritura será continuado por Séneca y Petronio.

El estilo de la *satura* está marcado por la parataxis y por una aparente falta de artificio (paréntesis, *correctio*), apóstrofe y citas sirven para darle viveza. Del estilo de la *satura* forma parte el elemento retórico y también por esto es un género típicamente romano. Madrina de esta forma literaria con base retórica es la prédica filosófica, es decir la diatriba. El elemento retórico todavía es frenado en Horacio

por una ironía autominimizante –en Juvenal en cambio se muestra de forma manifiesta. El *pathos* resulta vencedor incluso en este género que es cualquier cosa menos patético: en la Roma imperial no se podía esperar otra cosa.

En el temprano Lucilio se encuentran todavía septenarios trocaicos y senarios yámbicos; en el curso de la evolución de este poeta, el hexámetro comienza a colocarse en primer plano y se convierte en canónico para los satíricos siguientes. Se pueden apreciar diferencias estilísticas cuando es posible, como en el caso de Horacio, confrontar la severa estructura del hexámetro lírico con la más libre del verso satírico. Sin embargo no se debe confundir, en Horacio y en sus sucesores, la estudiada negligencia con la ausencia de forma.[1] Horacio y Persio son grandes poetas que construyen con cuidado cada uno de los versos. También Lucilio en el ámbito de su época –y sólo sobre esta base se le puede juzgar– es *doctus et urbanus*; pero sería absurdo ignorar el progreso determinado por la lima horaciana.

Universo conceptual I: Reflexión literaria

Lucilio no espera ni un público ignorante ni excesivamente docto. Discute detalladamente de problemas lingüísticos, incluso ortográficos. Si bien es enemigo de los grecómanos, sin embargo le gustan las citas y el modo de decir griegos.

La comparación de Horacio con Lucilio pasa de un distanciamiento inicial a un relativo reconocimiento. Esto se desprende de la evolución de sus declaraciones sobre el arte de escribir sátiras y sobre su predecesor desde *sat.* 1, 4, a través de 1, 10, hasta 2, 1. Horacio quiere que su actividad de poeta satírico sea considerada en el mejor de los casos como meditación, en el peor como un modo de ocupar el tiempo libre;[2] pero deja también entrever que escribir es para él una necesidad íntima,[3] a la que no puede resistirse a pesar de sus buenos propósitos.

En su esencia la *satura*, para Horacio y sus lectores, tiene afinidad con la lengua corriente; si se le quita la estructura métrica, lo que queda es la lengua de todos los días (*sat.* 1, 4, 54-56). Al igual que la comedia, con la que se relaciona, la *satura* es para él distinta de la verdadera poesía.[4]

Horacio se excluye del número de los poetas (*sat.* 1, 4, 39 s.), lo cual, a la vista de su elaboración artística de la forma satírica, no es, naturalmente, más que una magnífica ficción; la afirmación de que sus versos son *bona carmina* (*sat.* 2, 1, 83) demuestra que su renuncia al título de poeta no está hecha en serio. La íntima

1. También en las *Sátiras* Horacio maneja la elisión con mayor rigor que Virgilio en la *Eneida*.
2. *Ubi quid datur oti, / inludo chartis* (*sat.* 1, 4, 138 s.).
3. Cf. *epist.* 2, 1, 111-113.
4. *Musa pedestris* (*sat.* 2, 6, 17); *sermones ... repentes per humum* (*epist.* 2, 1, 250 s.; cf. 2, 2, 60).

relación entre *satis* (un tema de las *Saturae*), *recte* (*Epistulae*) y *aptum* (*Ars poetica*), entre ética y estética, hace de Horacio un poeta de la mesura y del equilibrio.

Aquí va colocada también la risa como elemento específicamente humano, puesto que Horacio quiere «decir la verdad riendo» (*sat.* 1, 1, 24). Desarrolla su poética en las *Epístolas* y en el *ars*.

La aspiración de la sátira a la verdad, que hay que tomar absolutamente en serio, aparece en el prólogo de Persio y en la primera sátira de Juvenal en contraste programático con la poesía mitológica, sentida como íntimamente lejana de la verdad.

También Persio (en el *Prólogo*) conoce la posición intermedia de la sátira entre habla cotidiana y poesía; como Horacio (*epist.* 2, 2, 51 s.) explica que la miseria y el hambre enseñan a hacer versos. También desde este punto de vista la *satura* está orgullosa de su realismo romano.

Juvenal se deja inspirar por su indignación: que la pasión vuelve elocuente es un principio retórico que quizá conoce él por la escuela de declamación. Infundiendo en la sátira el grandioso aliento de la indignación, eleva estilísticamente el género a un nivel más alto (cf. Iuv. 6, 634-637). Como sus predecesores Juvenal contrapone la sátira a la embustera poesía mitológica. Caracteriza sus *saturae*, a partir de los argumentos, como un género literario de ambiciones universales. La sátira movida por la pasión de Juvenal concurre con el *epos* de Lucano (igualmente animado por los apasionados comentarios del autor) y con las tragedias de Séneca. Ambos géneros en la época de Juvenal están a punto de agotarse y dejan su puesto a la sátira como seria poesía universal.

Juvenal demuestra también una aguda visión sociológico-literaria: percibe la crisis de la literatura latina en su época; espera la salvación de parte del emperador.

Universo conceptual II

Lucilio es particularmente violento en sus ataques contra adversarios vivos; el odio lo vuelve elocuente. Sin embargo no hay que menospreciar su urbanidad. Es un aristócrata que no se preocupa de demostrar su refinamiento con una corrección meticulosa, como consideran necesario tantos autores siguientes.

La nota personal –hasta la aparente indiscreción– forma parte del género. La *satura* es en las intenciones el espejo de la vida, o para decir mejor, del modo de vivir del autor, por tanto no una autorepresentación sin filtro, sino en parte también una imagen ideal. Esto aparece con evidencia en el famoso pasaje sobre la *virtus* de Lucilio, en la filosofía horaciana del *satis* y *recte*, en la idealización por parte de Persio de su maestro de filosofía Cornuto. A pesar de esta limitación, se puede afirmar que en la *satura* comienza lo que se ha llamado poesía personal latina.

La mentalidad de cada uno de los autores y de su época imprime un carácter distinto a sus respectivas obras. Lucilio escribe todavía con la despreocupada seguridad del ciudadano libre de una república. Horacio vive en una época de tran-

sición. Mientras se anuncian nuevos vínculos sabe conservar su propia libertad interior. Conoce a fondo la filosofía estoica y la epicúrea, pero le repugna todo doctrinarismo. Tampoco Persio es un doctrinario ciego, pero en él el clima espiritual es sensiblemente diferente. No está libre de la intención de convertir y predica de manera menos reservada que Horacio. La religiosidad filosófica, comprendida la devoción con relación al maestro, se convierte en Persio en elemento importante de la sátira. Juvenal predica con inflamada pasión, pero sólo se arriesga a atacar a los muertos, comparable en esto a su contemporáneo Tácito.

Bibl.: W.S. ANDERSON (1962-1968), CW 63, 1969-1970, 181-194; 199; 217-222 = W. DONLAN, ed., The Classical World Bibliography of Roman Drama..., New York 1978, 261-280. * G. MAGGIULLI, Maia NS 23, 1971, 81-85. * W.-W. EHLERS (para 1956-1980) en: U. KNOCHE, Die römische Satire, Göttingen 1982[4], 123-137.

K.M. ABBOTT, *Satira* and *Satiricus* in Late Latin, ICS 4, 1979, 192-199. * J. ADAMIETZ, ed., Die römische Satire, Darmstadt 1986. * J. BAUMERT, Identifikation und Distanz. Eine Erprobung satirischer Kategorien bei Juvenal, ANRW 2, 33, 1, 1989, 734-769. * S.H. BRAUND, ed., Satire and Society in Ancient Rome, Exeter 1989. * J. BRUMMACK, Zu Begriff und Theorie der Satire, DVjs 45, 1971, número especial 275-377. * J.P. CÈBE, La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal, Paris 1966. * V. CIAN, La satira, 2 vols. (1: Dal Medio Evo al Pontano; 2: Dall'Ariosto al Chiabrera), Milano s/a (aproximadamente 1945). * C.J. CLASSEN, Satire – The Elusive Genre, SO 63, 1988, 95-121. * M. COFFEY, Roman Satire, London 1976. * J.W. DUFF, Roman Satire. Its Outlook on Social Life, Berkeley 1936 (con Fedro, Petronio y Marcial); reimp. 1964. * R.C. ELLIOTT, The Power of Satire: Magic, Ritual, Art, Princeton 1960. * P. GREEN, Roman Satire and Roman Society, en: P.G., Essays in Antiquity, London 1960, 147-184. * L. FEINBERG, Satire: The Inadequacy of Recent Definitions, Genre 1, 1968, 31-47. * R. HEINZE, De Horatio Bionis imitatore, tesis Bonn 1889. * R. HELM, Lucian und Menipp, Leipzig 1906; reimp. 1967. * G. HESS, Deutsch-lateinische Narrenzunft. Studien zum Verhältnis von Volkssprache und Latinität in der satirischen Literatur des 16. Jh., München 1971. * G. HIGHET, The Anatomy of Satire, Princeton 1962. * G. HIGHET, Masks and Faces in Roman Satire, Hermes 102, 1974, 321-337. * J. IRMSCHER, Römische Satire und byzantinische Satire, WZRostock 15, 1966, 441-446. * J.F. KINDSTRAND, Bion of Borysthenes, Uppsala 1976. * U. KNOCHE, Die römische Satire, Berlin 1949, Göttingen [3]1971 (rev.), 1982[4]. * D. KORZENIEWSKI, ed., Die römische Satire, Darmstadt 1970. * W. KRENKEL, Römische Satire und römische Gesellschaft, WZRostock 15, 1966, 471-477. * R.A. LAFLEUR, Horace and ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν. The Law of Satire, ANRW 2, 31, 3, 1981, 1790-1826. * U. LIMENTANI, La satira nel seicento, Milano 1961. * C.W. MENDELL, Die Satire als Popularphilosophie (primero 1920), en D. KORZENIEWSKI, ed., 137-160. * R. MARACHE, Juvénal – peintre de la société de son temps, ANRW 2, 33, 1, 1989, 592-639. * R. A. MÜLLER, Komik und Satire, tesis Zürich 1973. * A. OLTRAMARE, Les

origines de la diatribe romaine, Lausanne 1926. * W. REISSINGER, Formen der Polemik in der römischen Satire. Lucilius - Horaz - Persius Juvenal, tesis Erlangen 1975. * J.C. REUHAN, Ancient Mennipean Satire, Baltimore 1993. * Sátira romana, en: WZRostock 15, 1966, 403-549. * O. TRTNIK-ROSSETTINI, Les influences anciennes et italiennes sur la satire en France au XVIe siècle, Florence 1958. * E.G. SCHMIDT, Diatribe und Satire, WZRostock 15, 1966, 507-515. * P.L. SCHMIDT, Invektive – Gesellschaftskritik – Diatribe? Typologische und gattungsgeschichtliche Vorüberlegungen zum sozialen Engagement der römischen Satire, Lampas 12, 1979, 259-281. * J. SCHNEIDER, Zum Nachleben der römischen Satiriker in den mittellateinischen satirischen Dichtungen des deutschen Bereichs in der Zeit der Salier und Staufer, WZRostock 15, 1966, 517-524. * G.A. SEECK, Die römische Satire und der Begriff des Satirischen, A&A 37, 1991, 1-21. * J.P. SULLIVAN, ed., Critical Essays on Roman Literature: Satire, London 1963. * H. SZELEST, Die römische Satire und der Philhellenismus, WZRostock 15, 1966, 541-546. * N. TERZAGHI, Per la storia della *satura*, Messina 1944². * C.A. VAN ROOY, Studies in Classical Satire and Related Literary Theory, Leiden 1963; reimp. 1966. * O. WEINREICH, Römische Satiren (1949) Zürich 1962². * A. J. WHEELER, English Verse Satire from Donne to Dryden. Imitation of Classical Models, Heidelberg 1992. * W. WIMMEL, Zur Form der horazischen Diatribensatire, Frankfurt 1962. * C. WITKE, Latin Satire. The Structure of Persuasion, Leiden 1970.

LUCILIO

Vida, cronología

Gayo Lucilio, en cuanto que tío-abuelo de Pompeyo Magno,[1] es el primer poeta latino de rango aristocrático,[2] no un liberto, sino un hombre libre, como su paisano y espiritualmente afín Nevio, y además acaudalado e influyente. La poesía, que en Roma consigue afirmarse sólo muy lentamente, celebra por lo tanto con Lucilio en cierto modo su ascención al orden ecuestre. De mayor importancia es el hecho de que la fuerte individualidad del poeta marca al mismo tiempo el comienzo de la poesía personal romana. Caballero romano por su nacimiento, acaeció en Suesa Aurunca, en el confín entre la Campania y el Lacio, es posible que Lucilio haya entrado pronto en contacto con Escipión, cuya hacienda de Lavernium se encuentra a poca distancia de Suesa. La cordial amistad con Escipión,[3] reforzada por la camaradería militar en el asedio de Numancia (Vell. 2, 9, 4), tiene también un sentido material; excepcionalmente esta vez es el rico poeta quien sostiene al político y ge-

1. Porph. *Hor. sat.* 2, 1, 75; A.B. WEST, Lucilian Genealogy, AJPh 49, 1928, 240-252.
2. Que Lucilio era ciudadano romano fue demostrado por C. CICHORIUS 1908, 14-22.
3. Schol. Hor. *sat.* 2, 1, 72.

neral. Así los amigos de Escipión[1] son también los de Lucilio: C. Lelio, Junio Congo, Rutilio Rufo, Manio Manilio, Q. Fabio Máximo. Después de la muerte de Escipión se añade C. Sempronio Tuditano. Todavía más numerosos son los enemigos comunes: entre ellos el principal adversario de Escipión, P. Mucio Escévola, pontífice máximo, y además Q. Cecilio Metelo Macedónico,[2] que como censor intenta forzar a todos los romanos al matrimonio y a la procreación, proyecto contra el que Lucilio escribe su «sátira contra el matrimonio», y el *princeps senatus* L. Cornelio Léntulo Lupo, convertido por Lucilio en objeto de burla demoledora en su libro primero.[3] También detrás de la enemistad literaria con Acio se han supuesto motivaciones políticas:[4] tendría así una continuación la hostilidad entre Terencio y Luscio, el antagonismo entre los Escipiones y el *collegium poetarum*.[5] Lucilio por otra parte no es sólo hombre de partido: es cierto que celebra a Escipión, pero encuentra también palabras de comprensión para Tiberio Graco, a pesar de ser un adversario de los Escipiones (691 y 694 s. M. = 738-740 K.); por otro lado ataca también a un filoheleno como Aulo Postumio Albino, que no se encuentra entre los enemigos de Escipión, y una vez incluso critica la pronunciación afectada del mismo Escipión (964 M. = 972 K.). Donde encuentra buenos servicios, no es avaro en su reconocimiento, y ello sin ningún prejuicio social. En conjunto Lucilio demuestra un nivel de independencia desacostumbrado en un poeta romano.

La consideración de que gozaba Lucilio y también su cultura filosófica están documentadas por el hecho de que el jefe de la Academia platónica, Clitómaco, le dedica un escrito (Cic. *ac.* 2, 102). ¿Cuándo se conocieron ambos? Nuestro pensamiento corre inmediatamente hacia la célebre embajada de los filósofos del año 155 a.C., pero es incierto si en aquella época Lucilio vivía ya y si Clitómaco (que estuvo a la cabeza de la Academia desde 127/126 hasta 110 a.C.) tomó parte en esta embajada. De este modo sigue siendo válida la hipótesis de una estancia de estudios en Atenas, sobre todo porque el poeta muestra conocer de primera mano la situación local.

---

1. Para la crítica del concepto de «círculo de los Escipiones»: H. STRASBURGER, Der Scipionenkreis, Hermes 94, 1966, 60-72; A.E. ASTIN, Scipio Aemilianus, Oxford 1967 (allí: Appendix VI: The «Scipionic Circle» and the Influence of Panaetius; aporta una corrección K. ABEL, Die kulturelle Mission des Panaitios, A&A 17, 1971, 122-127); precedentemente: R. REITZENSTEIN, Scipio Aemilianus und die stoische Rhetorik, Straßburg 1901; I. HEINEMANN, Humanitas, RE Suppl. 5, 1931, 282-310; R.M. BROWN, A Study of the Scipionic Circle, Scottdale 1934; M. POHLENZ, Antikes Führertum. Cicero *De officiis* und das Lebensideal des Panaitios, Leipzig 1934; L. LABOWSKY, Die Ethik des Panaitios, Leipzig 1934.

2. Libros 26-30; v. F. MARX a 676 y 678 s.

3. Enemigo de Escipión es también Tiberio Claudio Aselo, 394 M. = 412 K.

4. Contra esta opinión de N. TERZAGHI: E. BOLISANI, Di una pretesa polemica contro Accio in Lucilio, RFIC 17, 1939, 225-237.

5. W. KRENKEL 1957-1958 (1970) *passim*; sobre Accio: C. CICHORIUS 1908, 205 s.; J. CHRISTES 1971, 132.

Al final de su vida Lucilio se retira a Nápoles, donde muere, *senex*, en 103/102 a.C. y donde le es tributado un funeral público, que refleja el reconocimiento de su valor ya durante su vida. El año de su nacimiento es controvertido: según Jerónimo (*chron. a. Abr.* 1915) habría muerto a los 46 años, lo que supondría su participación en la expedición de Numancia a los catorce años y que tuviese cuarenta menos que su amigo Escipión. De ahí la persuasiva hipótesis[1] de una confusión entre los nombres de los cónsules del 148 y del 180 a.C., que sólo se diferencian por las iniciales de los nombres propios. Sin embargo, hay también quien defiende el año de nacimiento que deriva de Jerónimo.[2] La fechación en 167 a.C.,[3] que en la actualidad goza de escasa consideración, se adapta a la presencia de Lucilio en Numancia (habría tenido 33 años) y a la polémica con Acio.[4]

En cualquier caso Lucilio comienza a escribir sólo después de la toma de Numancia,[5] por lo tanto más o menos en el mismo periodo que Acio. La obra de Lucilio comprende tres estratos distintos: el más antiguo, que consiste en los libros 26-30, fue publicado después de 129, probablemente hacia 123 a.C.

Del segundo grupo (libros 1-21) el primer libro fue escrito después de la muerte de L. Cornelio Léntulo Lupo, por tanto en el 125/124 a.C., el segundo después del proceso por concusión de T. Albucio con Q. Mucio Escévola el Augur, es decir en el 119/118 a.C., el quinto hacia 118 a.C., el undécimo hacia 115/114 a.C. y el vigésimo hacia 107/106 a.C.

Un tercer *corpus* quizá fue añadido con ocasión de una edición póstuma.

La colección muestra en la elección del metro una evolución desde el septenario trocaico (que desempeña un papel también en las *Sátiras* de Enio) y el senario yámbico (que se puede poner en relación con Enio y con los *Yambos* de Calímaco) hacia el hexámetro. Este último domina en la segunda colección (libros 1-21). Lucilio parece haber encontrado la forma definitiva especialmente al comienzo de la segunda colección: los primeros libros de este grupo son coherentes entre sí también desde el punto de vista del contenido. Por el contrario, las primeras y últimas partes muestran una subdivisión más marcada y son en cierta medida heterogéneas. Si Lucilio llegó a un ideal «clásico»[6] de unidad, ésta fue claramente sólo una fase transitoria.

---

1. M. HAUPT en Lucian MÜLLER, Zu Lucilius und Tacitus (*dial.* 11), JKPh 107, 1873, 365.
2. J. CHRISTES 1971, 12-17.
3. G. CICHORIUS 1908, 7-14.
4. Poco persuasiva es la datación de F. DELLA CORTE en 198 a.C.: F. DELLA CORTE, I. MARIOTTI, W. KRENKEL, L'età di Lucilio, Maia 20, 1968, 254-270. *Senex* (Hor. *sat.* 2, 1, 30-34) es un concepto elástico.
5. Lucil. 620 s. M. = 689 s. K. En el verso 963 M. = 971 K. Escipión es apostrofado como todavía vivo.
6. J. HEURGON 1959, 57.

Los libros están ordenados por ciclos métricos, en parte también en contra de la cronología: 1-21 hexámetros, 22 metros mezclados, 23-25 hexámetros, 26-29 metros mezclados, 30 hexámetros. Deriva de ello una «composición anular de tipo calimaqueo».[1]

Compendio de las obras

Prescindimos aquí de un resumen seguido del contenido de los treinta libros; en efecto, por un lado la documentación es muy diferente (por ejemplo no se conserva nada de los libros 21 y 24, mientras que queda relativamente mucho de los libros 26-30), y por otro los fragmentos lucilianeos consisten desafortunadamente la mayoría de las veces en un solo verso o en muy pocos, de modo que la reconstrucción del contexto, con más frecuencia de lo que están dispuestos a admitir los editores, queda confiada a la fantasía del propio editor (laudable es la discreción de F. CHARPIN a este respecto). Por último los temas son tan variados que una simple paráfrasis no haría más que provocar confusión (v. Universo conceptual).

Fuentes, modelos, géneros

La sátira romana en su forma lucilianea nace en una época que es sentida por los propios romanos como un momento de crisis. El dominio sobre el Mediterráneo occidental hace confluir la riqueza en manos de una oligarquía. Esto da lugar al surgimiento de proyectos políticos de reforma y a la manifestación de una crítica social abierta. Así, Lucilio no se limita a repetir lugares comunes estoicos –su ataque al lujo alcanza a una realidad histórica, ciertamente no la raíz económica del mal, sino la moral. En la lucha política comienzan a emerger netamente las individualidades; lo mismo ocurre en la literatura. En ambos campos se hace sentir un espíritu competitivo.

El continente apto para representar la nueva experiencia es la *satura*, una forma suelta en la que Lucilio ha imprimido el sello de su personalidad. Su *satura* se diferencia de la de su predecesor Enio, continuada también por la de su sobrino Pacuvio, por su agresividad. Sólo con Lucilio el elemento satírico se coloca preponderantemente en primer plano, incluso sin tener un predominio absoluto. Por lo demás, la denominación de *satura* no aparece nunca con significado literario[2] en los fragmentos conservados de Lucilio. Él habla de *poemata*, *versus*, *ludus*[3] *ac sermones* (1039 M. = 982 s. K.), *schedium* («poesía improvisada» 1279 M. = 1296 K.). *Saturarum libri* parece el título escogido por los gramáticos. Es por tanto posible que el tan discutido concepto de *satura* no remonte a edad muy arcaica.

---

1. M. PUELMA 1949, 322 s.

2. Una vez aparece en sentido jurídico: 48 M. = 34 K.

3. H. WAGENVOORT, Ludus poeticus, en: H.W., Studies in Roman Literature, Culture and Religion, Leiden 1956, 30-42.

En la obra de Lucilio confluyen diferentes sugerencias. Entre las raíces indígenas conviene recordar el gusto itálico por la burla, que se expresaba en los llamados versos fesceninos. En Roma existen libelos políticos a partir de Catón. Para la sátira en forma epistolar nos son conocidos documentos preliterarios provenientes de la vida de todos los días. Se nos cuenta que Sp. Mumio, hermano del destructor de Corinto, escribía epístolas jocosas en verso desde el campo militar (Cic. *Att.* 13, 6, 4). La forma epistolar es empleada por Lucilio en el libro tercero, en el quinto y en el noveno; por lo tanto es el precedente de la epístola poética en Roma. Una novedad es la epístola literaria como carta abierta al público.

Por lo que concierne a los precedentes griegos, desde hace mucho tiempo se ha observado la proximidad de la *satura* con la diatriba cínico-estoica, una predicación ética de carácter popular. Es en cambio controvertida la dependencia de Lucilio de la sátira menipea,[1] que Varrón fue el primero en aclimatar en Roma. Los profundos paralelismos entre la asamblea divina del primer libro de Lucilio y la *Apocolocyntosis* de Séneca se explicarían entonces sólo como una parodia eniana (cf. también la primera escena del libro décimo de la *Eneida* virgiliana).

Lucilio tiene un conocimiento profundo de todos los géneros literarios. Conoce poetas dotados de gusto por el ataque personal como Arquíloco y Aristófanes, pero también Eurípides y Menandro, así como sus seguidores romanos Plauto, Cecilio y Terencio. La proximidad con la comedia más tarde subrayada por Horacio (*sat.* 1, 4, 1-8) está más en el modo de ver que en los detalles; a la Comedia Antigua le une a Lucilio el gusto por el ataque personal, a la Comedia Nueva la representación evidente de las debilidades y de los comportamientos humanos equivocados, que pueden ser entendidos filosóficamente como alejamientos de la mesura justa.[2]

La relación con la épica es compleja. Por un lado Lucilio se niega a componer una obra de aquel tipo, por otro rinde homenaje a Homero y a Enio ya con la creciente preferencia por el metro épico y con las numerosas parodias de la épica, como en la asamblea de los dioses.[3] La poesía heroica por tanto no es rechazada por principio –Lucilio incluso traduce un pasaje homérico (1254 M. = 1272 K.)–, sino sólo en consideración de la particular orientación del talento poético lucilia-

1. Positivo F. LEO, Varro und die Satire, Hermes 24, 1889, 84; escéptico M. MOSCA, I presunti modelli del *Concilium deorum* di Lucilio, PP 15, 1960, 373-384.

2. M. PUELMA 1949, espec. 53-66.

3. En las asambleas divinas ya en Homero aparecen elementos maliciosos: W. NESTLE, Anfänge einer Götterburleske bei Homer (1905), ahora en: W.N., Griechische Studien, Stuttgart 1948, 1-31; R. MUTH, Die Götterburleske in der griechischen Literatur, Darmstadt 1992. Parodia épica en el *Iter Siculum*: E.A. SCHMIDT, Lucilius kritisiert Ennius und andere Dichter. Zu Lucil. *fr.* 148 MARX, MH 34, 1977, 122-129, espec. 124.

no.[1] Que el poeta satírico posee sensibilidad para los matices estilísticos de la épica parece evidente cuando critica a Enio porque a menudo no está a la altura de la dignidad del propio argumento (en Hor. *sat.* 1, 10, 54). Así, el verso 4 M. = 6 K., a la vista de sus correspondencias con Virgilio, *Aen.* 9, 227, seguramente es eniano y la exclamación de Júpiter sobre los afanes de los hombres y la vanidad de las cosas terrenas recuerda el discurso de Zeus en el primer libro de la *Odisea* (Lucilio 9 M.,[2] cf. 2 K.; *Odyss.* 1, 32).

En su polémica con la tragedia Lucilio critica los argumentos lejanos de la realidad[3] –lo que recuerda la crítica de Terencio a Luscio Lanuvino. También la hinchazón del lenguaje trágico es parodiada por él.[4]

Un arduo problema es el de la relación de Lucilio con Calímaco, especialmente con sus *Yambos*. M. PUELMA (1949) considera que en la línea de sucesión de éste se encuentran Lucilio y Horacio, mientras Enio y Varrón representarían la sátira de tipo diatríbico. Contra esto se ha hecho valer sobre todo el argumento de que para Lucilio no sería cuestión de principios teóricos sino de un tipo de poesía subjetivamente verdadero, adecuado al objeto y al propio talento personal. A pesar de esto resulta significativo que Lucilio para formular estos pensamientos recurre a la Μοῦσα πεζή de Calímaco, que se convierte en el espejo del mundo personal del artista. Lucilio hace conscientemente suyo un severo ideal formal, dando vida a una expresión caracterizada por su simplicidad y nobleza; por esto Varrón lo considera un exponente de la *gracilitas*. La objeción de que según el juicio horaciano las sátiras de Lucilio semejaban a un «río fangoso» no se apoya sobre bases sólidas, porque el poeta augústeo en un pasaje posterior revisa este juicio condicionado por el contexto y reconoce que Lucilio en su tiempo podía ser considerado refinado (*doctus*) y urbano (*urbanus*), más válido que todos sus predecesores (*sat.* 1, 10, 64-71). Aquí observamos aquel desfasamiento que nos hace tan difícil ofrecer un juicio sobre la poesía latina arcaica. El lector condicionado por Horacio nota el elemento arcaico en Lucilio y lo valora según el gusto individual como imperfección o como mérito particular, mientras que la perspectiva de Lucilio era la opuesta. Éste era estimulado por los progresos alcanzados por él en el refinamiento del lenguaje y de la forma. Dado que fue superado en esto por otros,

1. J. CHRISTES 1971, 76-78 y 117; Lucil. 621 s. M. = 689 K.; 679 K.

2. El fragmento no es recogido por W. KRENKEL (*fr.* 2) y es sustituido por el verso afín de Persio.

3. P. ej. las serpientes aladas: 587 M. = 604 K., con alusión a Pacuvio *trag.* 397 R.; crítica del *Cresfonte* de Eurípides: 1169 M. = 1189 K. (improbabilidad).

4. P. ej. 653 M. = 616 K., con alusión a Pacuv. *trag.* 112 R.; Lucil. 597 s. M. = 605 s. K., con alusión a Pacuv. *trag.* 20 a R.; Lucil. 599 s. M. = 620 s. K., con alusión a Acio, *trag.* 617; cf. también W. BARR, Lucilius and Accius, RhM 108, 1965, 101-103.

tanto más por esta razón debemos agudizar nuestra mirada. En esta obra ningún otro excepto Calímaco podía servirle de guía.

No hemos hablado todavía de un influjo importante, el de la filosofía. Es cierto que la *satura* no es un género literario filosófico, pero se ocupa constantemente del problema de la conducta de vida y elabora por ello una cantidad de puntos filosóficos. Como amigo de Clitómaco Lucilio tiene familiaridad con los escritos de Platón, menciona a Carnéades (31 M. = 51 K.) y cita al socrático Euclides (518 M. = 519 K.); sobre todo, toma también conceptos del estoicismo medio, como el representado en el círculo escipiónico por Panecio. En la caracterología y en la ética de Lucilio se han observado componentes peripatéticos. Sería en verdad extraño que un poeta que ha leído y reelaborado tanto no hubiese colocado el intelecto en la base de su poesía.

Técnica literaria

Muchos libros eran completos en sí mismos, consistiendo en una única sátira amplia, otros estaban divididos en varias sátiras separadas. Parece que Lucilio prefirió la forma amplia al comienzo de la segunda fase (por lo tanto en los primeros libros de la edición de sus sátiras). En el primer libro, por lo demás –como también en en el vigésimo sexto (por lo tanto al comienzo del grupo más antiguo)–, conviene tener en cuenta que nos encontramos ante una «sátira introductoria». A causa de la brevedad de los fragmentos conservados difícilmente podemos valorar la estructura artística de secciones de una cierta amplitud, de estructuras narrativas y argumentativas. Vasto es de todas formas el espectro de las formas: proverbio, fábula, anécdota, narración sobre la base de un recuerdo propio, una lección, una carta, un diálogo. Entre los procedimientos literarios se mencionan la parodia y la ridiculización. Naturalmente se encuentran en Lucilio también procedimientos de la sátira de tipo diatríbico: apóstrofe, pregunta retórica, objeción, diálogo ficticio.[1]

Poseemos un fragmento que nos permite observar el arte de Lucilio en una extensión de bastantes versos: la descripción de la esencia de la *virtus* (1326-1338 M. = 1342-1354 K.). El comienzo y el final del pasaje son subrayados por el hecho de que una conexión sintáctica más antigua se extiende aquí y allí en dos versos (1342 s.; 1353 s. K.). Además, en la parte final se da un relieve particular por medio de los *tricola* (1352; 1353 s. K.). Antes del antepenúltimo y después del tercer verso se encuentran dos parejas de versos relacionados entre sí por resonancias verbales en presencia de contraposiciones de contenido: 1345 s.: *utile quid sit, honestum, / ... quid inutile, turpe, inhonestum*; 1350 s. *inimicum hominum morumque malorum, / defensorem hominum morumque bonorum*. En el centro de todo el tex-

1. J. Christes 1971, 51 s.

to se encuentra el concepto de que conviene dar el justo valor a la riqueza (1348) rodeado por dos afirmaciones complementarias: moderación en el comprar (1347) y recto criterio en el dar (1349). Esta estructura simétrica de conjunto recibe el necesario dinamismo por medio de las anáforas. También los *tricola* finales contribuyen a conferir el necesario peso al punto de llegada a que mira el contexto. Este trozo completo en sí mismo muestra así aquella combinación de simetría axial y de proceder apuntado que nos es conocido como contraseña por un lado de la poesía neotérica y augústea, por otro de la helenística. La técnica literaria testimonia por tanto el arte calimaqueo de Lucilio. Además demuestra dominio de los recursos de la retórica y su fusión en la poesía.

Por último, el fragmento es también un intento de dar expresión puramente latina a conceptos filosóficos. Nuestro autor es por lo tanto capaz, cuando quiere, de evitar palabras griegas. Los helenismos empleados por él en otros lugares tienen carácter de citas o quieren reflejar con realismo la lengua usual, sirven por tanto a fines completamente definidos.

Lengua y estilo

Hemos aludido ya brevemente al hecho de que Lucilio se mete con el filoheleno A. Postumio Albino; así, combate los vocablos griegos donde no son exigidos por el cuadro general del discurso (15 s. M. = 16 s. K.). El empeño lucilianeo por la *Latinitas* es demostrado por el hecho de que pone en ridículo los provincialismos de un cierto Vetio (1322 M. = 1338 K.). El buen latín es para él el urbano, el de Roma. Lucilio siente la lengua «en buena parte como fenómeno social».[1] De ahí su aversión por la innovaciones ortográficas de Acio, que propugna escribir *scena* sobre el modelo griego. Como la pronunciación *e* del diptongo está difundida en el campo, Lucilio imputa al aristócrata del teatro el querer introducir en Roma la lengua de los campesinos: *Cecilius pretor ne rusticus fiat* (1130 M. = 1146 K.). Incluso si no estuviera directamente dirigida contra Acio, la burlona deformación del título *praetor urbanus* resulta una inequívoca referencia a la «urbanidad» como norma. Así, formaciones verbales semejantes, insólitas en Lucilio, aparecen en este contexto como una parodia de la extravagancia del lenguaje trágico (p. ej. un adjetivo efectivamente monstruoso como *monstrificabilis* 608 M. = 623 K.). Lucilio es cierto que busca criterios unitarios para el estilo de la lengua como para el de la vida, pero, a diferencia de los Escipiones, rechaza la nivelación analogista (963 s. M. = 971 s. K.; cf. Cic. *orat.* 159). Combate también el ornato de cuño asiánico por medio de las figuras retóricas, si bien a menudo Escipión no lo desdeña.[2]

1. M. PUELMA 1949, 28.
2. Sobre esto LEO, LG 303 s. Lucilio 84 s. M. = 74 s. K.

Lucilio, en su búsqueda de un estilo simple y claro como en su predilección por la «propiedad» de la expresión,[1] se coloca en la misma línea de Terencio y de las tendencias puristas del siglo siguiente. Su preferencia por el hábito lingüístico urbano, también en contra de las exageraciones analogísticas, lo une a Varrón. Sin embargo él supera a este último en creatividad lingüística. Su sentido estilístico, que busca por todas partes lo que es apropiado, aparece también en acertadas sentencias, como por ejemplo: *vis est vita* (1340 M. = 1356 K.), o: *non omnia possumus omnes*, «no todo nos está permitido a todos» (218 M. = 224 K., imitado por Virgilio *ecl.* 8, 63).

Universo conceptual I: Reflexión literaria

Lucilio no es en realidad un teórico del estilo, pero sí un crítico del mismo, un poeta razonador y combativo, que se encuentra viviendo en el medio de un contraste. La controversia con Acio –sólo la punta de un iceberg– puede compararse muy bien con ciertos fenómenos de la actividad literaria moderna: obra –recensión– réplica, etcétera.[2] Ya hemos hablado de la distinción entre el estilo simple de la *satura* frente a la épica y a la tragedia. En el diálogo Lucilio habla de forma descuidada, su interlocutor en estilo sublime (libro 26). Se trata por lo demás de negligencia estudiada en el sentido de la idea estilística de una manera de escribir simple y refinada; en efecto, Lucilio es definido como «el primero que tuvo fina nariz para el estilo» (Plin. *nat. praef.* 7). La nariz sirve de metáfora para el gusto y el espíritu. Lucilio es en su tiempo el equivalente de lo que entre nosotros en el siglo XVIII se definía como un «juez del arte». No se preocupa de esta o aquella persona, sino de la claridad de los conceptos (así distingue entre *poesis* y *poema*, 338-347 M. = 376-385 K.) y del interés general de los problemas. Tampoco desdeña ni siquiera cuestiones de ortografía y presenta una interpretación de las mismas en términos casi filosóficos: en el dativo se «da» a la palabra una letra más.[3] En aquella época, que marca el nacimiento de la crítica literaria en Roma, Lucilio representa las exigencias de la simplicidad y de la adecuación de las palabras a las cosas –conceptos en relación con las doctrinas del estoicismo.

Un importante presupuesto del comportamiento del crítico es la renuncia a toda pretensión de superioridad: Lucilio habla de él «no como por encima de los criticados por él» (Hor. *sat.* 1, 10, 55). En el seguidor de la Academia este hacerse pequeño contiene un elemento de ironía socrática. No es absolutamente posible

1. Espec. términos técnicos: Frontón p. 62 N. = 57, 4 V.D.H.

2. W. KRENKEL 1957/58 = 1970, *passim*, espec. 245 con la nota.

3. El concepto de que la palabra imita la realidad es estoico: NORDEN, *Aen. VI*, p. 413 s.; W. KRENKEL 1957/58 = 1970, 249.

contestar la presencia de la ironía en Lucilio apelando a su elevada autoconciencia poética. Ésta queda naturalmente por encima de toda duda (1008 M. = 1064 K.; 1084 M. = 1065 K.), pero ¿no vale lo mismo quizá también para el irónico Horacio? Además un enriquecimiento de los géneros literarios «inferiores» por medio de elementos de la poesía elevada, sobre todo donde se trata de encomios de los poderosos (en el elogio póstumo de Escipión en el libro treinta), corresponde perfectamente a la práctica del cruce entre los géneros en Calímaco y Teócrito. Si además de esto, especialmente en las partes yámbicas, existe una inspiración directa en Calímaco[1] es cuestión que merece ser atentamente investigada. Este género une el estilo simple con el comportamiento agresivo, la multiplicidad temática y la parodia, reduciendo así a unidad un entero haz de peculiaridades lucilianeas. Que tantos elementos comunes se deban simplemente a la casualidad es mucho menos verosímil que una sucesión consciente, que en un hombre culto como Lucilio es una suposición completamente natural.

Universo conceptual II

Los temas de las sátiras de Lucilio cubren un espectro muy amplio. Con acentuada franqueza habla sobre su vida, sobre la de sus amigos y la de sus enemigos. El eros ocupa un amplio espacio:[2] mujeres del mundo galante y muchachos; el código de la vida amorosa anticipa muchos aspectos de la preceptística erótica más tardía (Horacio, Tibulo, Ovidio). Del matrimonio habla Lucilio como un solterón empedernido: la mujer es un «dulce mal».[3] El elemento decisivo que, con respecto a Enio, transforma la *satura* en sátira es la crítica social. Lucilio reparte en abundancia alabanzas y censuras entre los guías del estado y no tiene consideración tampoco para el pueblo (1259 s. M. = 1275 K.). El punto de partida lo constituyen con frecuencia motivos de actualidad. De vez en cuando se añaden argumentos tomados de la ética, la física, la dialéctica, la filosofía del lenguaje.

Desde el comienzo Lucilio establece la distancia de su obra de las posiciones extremas de los filósofos. No puede ser cometido suyo «buscar el tiempo del origen del cielo y la tierra» (1 M. = 1 K.), sino representar la vida real. Para comprenderla no puede serle de mucha ayuda el llamado «sabio» (cf. 515 s. M. = 500 s. K.); de grandísima utilidad son, en cambio, los tipos de comportamiento incorrecto como son descritos en los *Caracteres* de Teofrasto,[4] con el fin de conseguir

1. R. SCODEL, Horace, Lucilius, and Callimachean Polemic, HSPh 91, 1987, 199-215.

2. Collyra (libro 16), Phryne (libro 7), Hymnis (libro 28 o 29); técnica amorosa (303-306 M. = 302-305 K.).

3. D. KORZENIEWSKI, *Dulce malum*. Ein unbeachtetes Sprichwort und das Lucilius-Fragment 1097 M., Gymnasium 83, 1976, 289-294.

4. M. PUELMA 1949, 54-60.

en cierto modo aislar por medio de dos representaciones cómicas extremas el justo medio (por ejemplo avaricia y prodigalidad en la primera sátira de Horacio o en el libro 26 de Lucilio). Lucilio busca el modo recto de vida no como Horacio en el recogimiento sino, como los epígonos de Platón y Aristóteles, en medio de la vida práctica. En el diálogo le gusta contraponer entre sí caracteres opuestos, como el estoico Escévola, ajeno a todo tipo de ostentación verbal, y el afectado grecómano y epicúreo Albucio (libro 2). Aquí lo justo está ciertamente en el medio de los extremos, pero en el contraste del poeta satírico con el trágico se pone a favor del primero y de la simplicidad de su expresión (libros 26 y 30).

El concepto del justo medio se muestra evidente hasta en la forma también en el fragmento antes citado sobre la *virtus*; la virtud está relacionada tanto con la moderación en el adquirir como con el recto criterio en el dar. Al mismo tiempo entra aquí en juego también Panecio (Cic. *off.* 1, 58; Diog. Laert. 7, 124). Con la inclusión de la patria y de los padres la *virtus* se aproxima a la *pietas*. Sin embargo, faltan sorprendentemente en este contexto los difuntos y los dioses. Lucilio limita, con sobriedad romana, el cumplimiento de los deberes a la vida en esta tierra. Lucilio, una vez más, debe a la filosofía griega la liberación del temor a los dioses: «los cocos y las brujas inventadas por gente como Fauno y Numa Pompilio, ante ellos tiembla el pueblo, y cree en ellos ciegamente. Como los niños creen que toda estatua de bronce tiene vida y es un ser humano, así aquellos consideran verdadero todo sueño inventado, creen que las estatuas de bronce tienen corazón e intelecto...» (484-488 M. = 490-494 K.). Aquí parece anticipado no sólo un concepto lucreciano, sino también la comparación empleada por él (Lucr. 2, 55-58). En nuestro pasaje Lucilio es cierto que rechaza con particular fuerza la idea de que las imágenes de los dioses son animadas, pero es digno de notar que él polemiza no sólo contra la teología del mito (480-483 M. = 482-485 K.), sino también contra la religión de estado introducida por Numa Pompilio, una audacia que no se permiten Epicuro y Lucrecio.

Como Lucrecio, Lucilio es uno de los pocos poetas que se interesan por la ciencia de la naturaleza. Trata también problemas tocantes a la salud y la enfermedad, y la relación entre alma y cuerpo. Los juicios varían en la parte que tienen en ello doctrinas epicúreas, estoicas y aristotélicas.[1] La analogía con el estado de la investigación en el caso de Lucrecio indica que también Lucilio probablemente ha recurrido a los conocimientos médico-científicos corrientes en su tiempo. La problemática médica, que comprende también aspectos biológicos y psicológicos de la sexualidad (p. ej. libro 8), se refiere a su perspectiva de filosofía práctica, es decir, al problema del comportamiento del hombre en el contexto social. Desde

1. Elementos epicúreos: W. KRENKEL, (edición) com. v. 660 s. y 658; estoicos: J. CHRISTES 1971, 62 y 71.

este punto de vista Lucilio es el primero de los grandes diagnosticadores, psicólogos y fisiónomos culturales romanos. A muchos ensayistas de épocas posteriores lo unen la incorruptible agudeza de la visión, la total falta de sistematicidad y una inconfundible mezcolanza de «*noblesse*» y «*négligence*».

Lucilio posee un fuerte sentido del carácter irrepetible de la personalidad (671 s. M. = 656 s. K.), y es posible ver en él, a pesar de la máscara bufonesca del cinismo, el comienzo de la poesía personal romana. Para el sentido lucilianeo de la vida es determinante la cuestión de fondo de lo que es apropiado a su individualidad y lo que no lo es. La herencia del pasado es asimilada en esta perspectiva; es la estrella polar de su vida y de su poesía. Desdeñosamente Lucilio rechaza la exigencia de la renuncia a la propia libertad personal en aras del provecho (671 s. M. = 656 s. K.). En el campo literario su postura contra la épica y a favor de la sátira procede de la misma valoración de sus propias capacidades. Así había entendido el conocimiento de sí Panecio, que aproximó el estoicismo a la vida real, no tanto desde el punto de vista de los principios generales («reconoce que no eres un dios, sino simplemente un hombre») cuanto más bien en la perspectiva individual («reconoce cuáles son tus capacidades, qué te está bien»). Por esto no cuenta tanto la reproducción fotográfica de la propia vida. Cuando Horacio afirma que en la obra de Lucilio «toda su vida» queda abierta ante nosotros (*omnis vita*, Hor. *sat.* 2, 1, 32-34), deberá pensarse no tanto en la biografía como en el modo de conducir la propia vida, y el parangón con los diarios y las tablas votivas apunta, más allá de los hechos simples, a la solución de determinados problemas. La relación de Lucilio con la filosofía es característica de muchos romanos. El filosofar romano no es separable de la conducta vital. Es verdad que la *satura* no teoriza, sino que sin embargo reflexiona.

Pervivencia

Antes de la publicación, las obras de Lucilio circulan en un muy restringido círculo de amigos, que es su verdadero elemento vital. Lucilio afirma jocosamente que no quiere ser leído ni por las personas demasiado cultas ni por las totalmente incultas, y sí por Junio Congo y Décimo Lelio –claramente no porque los considere en verdad no excesivamente cultos, sino porque son amigos suyos (592-596 M. = 591-594 K.).[1] Por otro lado Lucilio sabe «que de una amplia oferta ahora sólo están mis poesías en todas las bocas» (1013 M. = 1084 K.). Entre el círculo de los lectores a que afirma aspirar y el efectivamente alcanzado por Lucilio hay por ello una gran diferencia (la amplitud del público en cuanto tal no habla por tanto en

1. Nombra como posibles lectores también a tarentinos, cosentinos y sicilianos (594 M. = 596 K.). Probablemente su familia tenía allí posesiones.

contra del calimaqueísmo de Lucilio más que contra el de Ovidio). Entre los numerosos amigos del poeta están también los gramáticos Q. Lelio Arquelao y Vetio Filocomo, que muy probablemente publicaron más tarde las sátiras (Suet. *gramm.* 2, 4; cf. Lucil. 1322 M. = 1338 K.). En la generación siguiente vemos al célebre Valerio Catón como defensor de Lucilio (Ps.-Hor. *sat.* 1, 10, 1-8). Él es discípulo de Filocomo y junto con Pompeyo Leneo, discípulo de Arquelao, y Curcio Nicia forma parte del círculo de Pompeyo, que es sobrino-nieto de Lucilio. En este círculo tiene su origen una edición revisada de Lucilio y probablemente tienen sus comienzos también las colecciones de glosas. En la primera edad imperial se conocen ediciones provistas de signos críticos (¿debidas a Probo de Berito?) y comentarios (cf. Gell. 24, 4).

Horacio se compara a fondo con Lucilio; las sátiras 1, 4; 1, 10 y 2, 1 muestran el camino de una crítica condicionada por su personal situación histórico-literaria y una valoración más sosegada. En particular la primera sátira del libro segundo se circunscribe a la composición programática de Lucilio (libro 26).[1] El gran satírico siguiente, Persio, sería empujado a la poesía por la lectura del décimo libro de Lucilio (*vita* de Persio, apéndice). Lucilio inicia la autorepresentación poética de los autores satíricos romanos y su *topica*.[2] También al margen de esto hay todavía en el s. I d.C. lectores cuyo poeta preferido es Lucilio (cf. Quint. *inst.* 10, 1, 93); no pocos lo anteponen incluso a Horacio (cf. Tac. *dial.* 23). Por lo que se refiere a la tradición, hay que tener en cuenta también la existencia de florilegios. Uno de ellos debe haberlo utilizado, Lactancio, que nos ha transmitido el fragmento completo sobre la virtud. La lista de los autores que citan a Lucilio de primera mano es larga.[3] El último que puede haber leído a Lucilio en el original es Nonio Marcelo. Analizando sus métodos de extraer pasajes de textos se espera conseguir determinar la sucesión en el interior de los libros de los pasajes citados. Sin embargo, él cita los libros 26 a 30 en orden inverso y por ello no sabemos si también las citas en el interior de los libros están ordenadas al contrario. De hecho tampoco sobre este punto faltan voces decisivamente escépticas.[4] Las otras citas de los gramáticos son por lo general de segunda mano; en parte remontan a Verrio Flaco.[5]

---

1. J. CHRISTES 1971, 72-99.

2. E.J. KENNEY, The First Satire of Juvenal, PCPhS 188 NS 8, 1962, 29-40.

3. Cicerón, Varrón, Polión, Horacio, Virgilio, Persio, Petronio, Séneca, Plinio, Marcial, Quintiliano, Juvenal, los arcaístas. Aulo Gelio menciona los primeros 21 libros, pero no se sabe si los leyó personalmente. También el comentarista horaciano Porfirión conoce quizá solamente los libros 1-21. Noticias sobre la vida de Lucilio se encuentran en Varrón, Nepote, Ático, Veleyo, Suetonio, Jerónimo.

4. F. CHARPIN (edición) 58-62.

5. Sobre nuevos fragmentos: R. REICHE, Zwei unbekannte Fragmente des Lucilius?, Mnemosyne ser. 4, 28, 1975, 281-292.

El despiece en fragmentos bastante breves, en su mayoría privados de contexto, hace difícil para nosotros la aproximación a Lucilio. El naufragio de quien es quizá el más original y el más «romano» de los poetas romanos es una pérdida particularmente dolorosa. Sin pretender disminuir la contribución de Enio, es preciso reconocer en Lucilio el verdadero fundador de la *satura* romana, incluso de la sátira europea en absoluto. Es el primero en conferirle el elemento «satírico». Al mismo tiempo es el fundador de la poesía personal romana, una individualidad de fuerte impronta subjetiva, que influye, estimulando y dando vida, incluso sobre poetas de épocas siguientes, sin intimidarlos con una autoridad demasiado elevada. Además encontramos en Lucilio los comienzos de un análisis y de una diagnosis de la vida romana, con un interés casi médico-científico, que parece anticipar ciertas posiciones lucrecianas. Por último, Lucilio encarna la unión personal de crítico y poeta. El contraste entre Acio y Lucilio marca un nuevo estadio en la adquisición de la autoconciencia por parte de la literatura romana. Es la época en que se comienza a manejar paralelamente la literatura griega y la latina. No tenemos ningún motivo para desestimar la cultura griega y la formación literaria de Lucilio y dar una interpretación grosera a las críticas que le hace Horacio; éste se expresa en interés propio en el contexto de un debate de su época –y se trata de una crítica entre aspirantes a lo mismo. Grandes progresos se han hecho en la reconstrucción del horizonte cultural helenístico de Lucilio, de su ambiente espiritual en Roma y de su realismo romano. Lucilio al completo es el conjunto de estos elementos dispares, unidos en una fuerte y original individualidad. La preeminencia de la persona sobre las teorías y sobre las tradiciones, que son empleadas como instrumentos expresivos, es un comportamiento literario típicamente romano que en Lucilio se nos presenta en forma pura. Su cuidado lingüístico y su arte formal, su obra de filósofo práctico, psicólogo, fisiónomo de la cultura, además de progenitor de los moralistas y ensayistas siguientes esperan todavía ser apreciados en su justo alcance.

Ediciones: R. y H. SETEPHANUS, Fragmenta poetarum veterum Latinorum quorum opera non extant, Genevae 1564. * Lucilio solo: F. DOUSA (TN), Lugduni Batavorum 1597. * Lucian MUELLER (TC Index verborum), Lipsiae 1872. * C. LACHMANN, concluido por M. HAUPT, ed. J. VAHLEN, Berlin 1876. * F. MARX (TC), 2 vols., Lipsiae 1904-1905, reimp. 1963. * N. TERZAGHI, Firenze 1934; 1966[3] en colaboración con I. MARIOTTI. * E.H. WARMINGTON (TTrN), ROL 3, 2-423, London 1938, reimp. 1957. * W. KRENKEL (TTrN), 2 vols., Leiden 1970. * F. CHARPIN (TTrN), vol. I (libros 1-8), Paris 1978. ** *Índice*: L. BERKOWITZ, T.E. BRUNNER, Index Lucilianus, Hildesheim 1968 (basado en la edición de N. TERZAGHI). ** *Bibl.*: J. CHRISTES, Lucilius. Ein Bericht über die Forschung seit F. MARX (1904/5), ANRW 1, 2, 1972, 1182-1239.

D.R. SHACKLETON BAILEY, Stray Lights on Lucilius, CJ 77, 1981, 117-118. * F. CHAR-

PIN, Nonius Marcellus et le classement des fragments de Lucilius, RPh 52, 1978, 284-307. * J. CHRISTES, Der frühe Lucilius. Rekonstruktion und Interpretation des XXVI. Buches sowie von Teilen des XXX. Buches, Heidelberg 1971. * C. CICHORIUS, Untersuchungen zu Lucilius, Berlin 1908. * C.J. CLASSEN, Die Kritik des Horaz an Lucilius in den *Satiren* I 4 und I 5, Hermes 109, 1981, 339-360. * G. D'ANNA, Alcune precisazioni sulla recusatio, QCTC 1, 1983, 33-43. * F. DELLA CORTE, Numa e le streghe, Maia 26, 1974, 3-20. *J.W. DUFF, Roman Satire. Its Outlook on Social Life, Berkeley 1936, reimp. 1964. * R.K. EHRMANN, Lucilius and the Cross-Currents of Literary Thought in the Time of Scipio Aemilianus, tesis Illinois 1982. * G.C. FISKE, Lucilius and Horace. A Study in the Classical Art of Imitation, Madison 1920. * W. GÖRLER, Zum *virtus*-Fragment des Lucilius (1326-1338 Marx) und zur Geschichte der stoischen Güterlehre, Hermes 112, 1984, 445-468. * J.G. GRIFFITH, The Ending of Juvenal's *First Satire* and Lucilius, *Book XXX*, Hermes 98, 1970, 56-72. * K. HELDMANN, Zur Ehesatire des Lucilius, Hermes 107, 1979, 339-344. * J. HEURGON, Lucilius, Paris 1959. * A. KAPPELMACHER, Lucilius, RE 13, 1927, 1617-1637. * U. KNOCHE, Die römische Satire, Berlin 1949, Göttingen 1957², 3.ª ed. rev. 1971, 20-34. * D. KORZENIEWSKI, ed., Die römische Satire, Darmstadt 1970. * S. KOSTER, Neues *virtus*-Denken bei Lucilius, en: Begegnungen mit Neuem und Altem, ed. P. NEUKAM, München 1981, 5-26. * W. KRENKEL, Zur literarischen Kritik bei Lucilius, WZ Rostock 7, 2, 1957/58, 249-282; reed. en: D. KORZENIEWSKI, ed., 1970, 161-266. * W. KRENKEL, Zur literarischen Kritik in den römischen Satiren, en: Philologische Vorträge, ed. J. IRMSCHER y W. STEFFEN, Wroclaw 1959, 197-208. * D. MANKIN, Lucilius and Archilochus: *Fragment 698* (Marx), AJPh 108, 1987, 405-408. * I. MARIOTTI, Studi luciliani, Firenze 1960. * I. MARIOTTI, F. DELLA CORTE, W. KRENKEL, L'età di Lucilio, Maia 20, 1968, 254-270. * J.R.C. MARTYN, Imagery in Lucilius, WZ Rostock 15, 1966, 493-505. * J.R.C. MARTYN, *Satis saturae?*, Mnemosyne ser. 4, 25, 1972, 157-167. * J. MICHELFEIT, Zum Aufbau des ersten Buches des Lucilius, Hermes 93, 1965, 113-128. * F.-H. MUTSCHLER, Individualismus und Gemeinsinn bei Lucilius und Horaz, A&A 31, 1985, 46-65. * J.J. O'HARA, *Somnia ficta* in Lucretius and Lucilius, CQ NS 37, 1987, 517-519. * M. PUELMA PIWONKA, Lucilius und Kallimachos. Zur Geschichte einer Gattung der hellenistisch-römischen Poesie, Frankfurt 1949. * W.J. RASCHKE, *Arma pro amico*. Lucilian Satire at the Crisis of the Roman Republic, Hermes 115, 1987, 299-318. * A. RONCONI, Lucilio critico letterario, Maia 15, 1963, 515-525. * N. RUDD, The Poet's Defence. A Study of Horace *serm.* 1, 4, CQ49, 1955, 142-148; 149-156. * U.W. SCHOLZ, Der frühe Lucilius und Horaz, Hermes 114, 1986, 335-365. * W. SCHREIBER, De Lucili syntaxi, Breslau 1917. * J. SVARILIEN, *Lucilianus Character*, AJPh 115, 1994, 253-267. * N. TERZAGHI, Lucilio, Torino 1934, reimp. 1979. * J. TER VRUGT-LENTZ, *Lucili ritu*, Mnemosyne ser. 4, 19, 1966, 349-358 (sobre *libro 26*). * J.H. WASZINK, Zur ersten Satire des Lucilius, WS 70, 1957, 322-328; reed. en: D. KORZENIEWSKI, ed., 1970, 267-274.

C. POESÍA DIDÁCTICA

POESÍA DIDÁCTICA ROMANA

Generalidades

Comencemos por tres observaciones generales: el poema didáctico está ligado al objeto de modo particular: el conflicto entre materia áspera y empresa poética es reconocido por Quintiliano[1] en el caso de Arato; Cicerón saca de este dilema el elogio para Nicandro de haber tratado de manera urbana una materia rústica.[2] Goethe explica justamente con la naturaleza del género literario la dificultad de «construir una obra enlazando saber e imaginación, de unir en un cuerpo vivo dos elementos contrapuestos entre sí», con el fin de hacer superfluas las especulaciones psicológicas a propósito de conflictos interiores en el autor –como el «Antilucrecio en Lucrecio». Para Goethe es el «buen humor»[3] la vía más segura para mediar entre saber e imaginación. Esta afirmación, originalmente referida a autores didácticos ingleses, vale también para Horacio u Ovidio, en menor medida para Lucrecio.

Dado que el poema didáctico se propone convencer a otros por medio de la palabra, es «un producto a medias entre poesía y retórica».[4] La Antigüedad sobreentiende esta relación haciendo de Gorgias, el artífice de la retórica, un discípulo del poeta didáctico Empédocles. En la poesía didáctica la palabra está al servicio de la cosa y está subordinada a un fin de persuasión. Proemios y *excursus*,[5] formas argumentales e instrumentos de demostración pueden ser interpretados retóricamente. Para los antiguos griegos se trata de una proyección posterior, pero todos los autores latinos de poemas didácticos han pasado a través del magisterio de la retórica.

La poesía didáctica trata de influir sobre un vasto público; los lectores de buenos poemas didácticos eran sin duda más numerosos que el conjunto de los que se sometían al esfuerzo de estudiar escritos filosóficos de escuela. Todavía Goethe[6] exige que los mejores autores no se consideren demasiado valientes para

---

1. *Arati materia motu caret, ut in qua nulla varietas, nullus adfectus, nulla persona, nulla cuiusquam sit oratio; sufficit tamen operi, cui se parem credidit* (*inst.* 10, 1, 55).

2. *Poetica quadam facultate, non rustica, scripsisse praeclare* (*de orat.* 1, 69).

3. Goethe, *Über das Lehrgedicht*, W.A. 1, 41, 2, 1903, 227.

4. *Ibid.* 225.

5. *Excursus, ut laus hominum locorumque, ut descriptio regionum, expositio quarundam rerum gestarum, vel etiam fabulosarum* (Quint. *inst.* 4, 3, 12); la descripción de una pestilencia es considerada como un tema también demasiado predilecto para un *excursus* (Dion. Hal. *rhet.* 10, 17).

6. *Ibid.* 226.

escribir poemas didácticos; sin embargo a la mayoría de sus compatriotas les parece más bien sospechoso quien trata temas científicos de forma comprensible o incluso agradable.

La valoración estética y la clasificación en el ámbito de los géneros de la poesía didáctica plantea por lo tanto dificultades; la Antigüedad conoce diversas soluciones del problema.

1. *Exclusión de la poesía*. Según Aristóteles (*poet.* 1, 1447 b 18) Empédocles es cierto que escribe en verso como Homero,[1] pero es más bien filósofo físico que poeta; el fin prevalece aquí como criterio sobre los medios.[2]

A diferencia de Platón, que toma en serio la aspiración didáctica de la poesía, según Aristóteles el fin de ésta es procurar placer –y cada género poético produce su disfrute específico, por ejemplo, en el caso de la tragedia, temor y compasión (*poet.* 14). Goethe ocupa una posición intermedia: «toda la poesía debe instruir, pero de manera no perceptible».[3] La exclusión de la poesía del género didáctico ha recibido apoyo en la época moderna por una concepción absolutista de la poesía.[4] Pero la adherencia a la realidad y el destino a un fin no pueden considerarse criterios de invalidación literaria.

Plutarco caracteriza la poesía por medio de μῦθος *y* ψεῦδος, y separa de ella la poesía didáctica, que se sirve sólo en forma de préstamo de la forma poética (*De audiendis poetis* 16 CD). El elemento poético tiene en el poema didáctico una función de servicio: los escolios hesiodeos designan la forma métrica como «endulzamiento» (ἥδυσμα), destinado a cautivar los espíritus, tenerlos en su poder y servir de este modo al fin (σκοπός) didáctico.[5] Se trata por lo tanto de un accesorio justificado pedagógicamente. Así lo describe hasta el epicúreo Lucrecio, que por otra parte es un poeta nato.

---

1. El concepto vuelve a aparecer en Lactancio (*inst.* 2, 12, 4) de forma más cauta. Además VS 31 A 24 s. Más tarde domina la demasiado cómoda contraposición entre *poetae* y *versificatores* (Escalígero, *poet.* 1, 2, cf. el término de Aristóteles ἐποποιός). Así todavía Lessing (y su coautor Moses Mendelssohn): «Lucrecio y sus semejantes son versificadores, pero no poetas» (*Pope ein Metaphysiker: Vorbericht: Vorläufige Untersuchung*; Werke 24, 100 PETERSEN). Lessing por lo demás no pretende ni siquiera para él el título de «poeta».

2. En el diálogo (Περὶ ποιητῶν) (*fr.* 70 ROSE[1] = p. 67 ROSS) Aristóteles reconoce sin embargo que Empédocles está muy cerca de Homero en su estilo.

3. Goethe, *ibid.* 225.

4. Cf. p. ej. KAYSER (v. Abreviaturas).

5. *Schol. vet. in Hesiodi Opera et dies*, ed. PERTUSI, p. 1 s.; cf. p. 4; de forma semejante Hor. *sat.* 1, 1, 25-26, pero ello no significa que Lucrecio 1, 936-942 remonte necesariamente a la tradición diatríbica; cf. ya Plat. *leg.* 660 A; sobre Hesíodo: W. STROH, Hesiods lügende Musen, en: Studien zum antiken Epos, FS F. DIRLMEIER und V. PÖSCHL, ed. H. GÖRGEMANNS y E.A. SCHMIDT, Meisenheim 1976, 85-112.

2. *Agregación a la épica*. Según una antigua y difundida concepción[1] la mayor parte de los poemas didácticos es sin más considerada épica debido al metro empleado.

Se une a ello una estimación del contenido: bajo el influjo de las doctrinas utilitarias del estoicismo, Homero es considerado incluso por lectores doctos como fuente digna de atención de conocimientos científicos y geográficos.[2] Para un público que busca una enseñanza científica también en la épica narrativa queda descolorida la distinción de género entre poesía épica y poema didáctico. Por el contrario para Eratóstenes la enseñanza (διδασκαλία) no tiene ningún puesto en la poesía al lado del ascendente psicológico (ψυχαγωγία). También Aristarco (s. III-II a.C.) no sobrevalora los conocimientos de Homero; pero en Roma los alejandrinos tienen menor influencia que los estoicos (pergamistas).

3. Existen también los rudimentos de una concepción autónoma de la poesía didáctica como un *género propio*. El *Tractatus Coislinianus*[3] coloca un poco forzadamente al lado de la poesía mimética de la tradición aristotélica una poesía no mimética; de ella forma parte la «educativa» (παιδευτική); ésta se divide[4] en «instructiva» (ὑφηγητική) y «teorética» (θεωρητική).

Diomedes[5] distingue, siguiendo la *República* de Platón (3, 392 C-394 C), poesía dramática, enarrativa y mixta. En el interior del *genus enarrativum* existe la especie «poesía didáctica» (διδασκαλική), cuyos representantes son Empédocles, Arato, Lucrecio y Virgilio. Esta repartición está atestiguada en edad tardía, pero tiene probablemente su origen ya en época helenística.[6]

Precedentes griegos

Fundador de la poesía didáctica es Hesíodo (s. VIII-VII a.C.). Su *Teogonía* se irradia sobre las *cosmogonías órficas*; éstas revelan las «verdades escatológicas» y sirven así de modelo para los *Katharmoi* de Empédocles. El elemento narrativo prevalece en las *Katabaseis* órficas, las cuales comprenden sin embargo también aspectos didácticos; de carácter teogónico y mítico son también los poemas atribuidos a Epiménides y a Museo; el sexto libro de la *Eneida* recurrirá a tradiciones de este tipo. Un eco tardío de la poesía religiosa griega son los *Oráculos Caldeos* puestos en boca de Hecate. Dejamos aquí de lado la poesía gnómica y los catálogos poéticos

1. Ya Aristóteles la combate en la *Poética*; pero todavía Dionisio de Halicarnaso y Quintiliano reagrupan junto todo lo que es métricamente afín.

2. P. ej. por Hiparco (s. II a.C.) y por Estrabón (s. I a.C.).

3. CGF 50-53 KAIBEL.

4. Según la transposición de Th. BERGK.

5. GL 1, 482, 14-17 y 483, 1-3 KEIL.

6. E. PÖHLMANN 1973, 829-831; de forma diferente (con más cautela) B. EFFE 1977, 21.

que más tarde ejercieron un cierto influjo a distancia, por ejemplo sobre las *Metamorfosis* de Ovidio.

La decisión de los grandes eleatas –Parménides y Empédocles– de proclamar en versos sus doctrinas filosóficas será determinante para Lucrecio.

De tipo diferente es la relación entre autor y materia en época helenística. Argumentos de cualquier tipo son ahora expuestos en forma métrica, sea con fin didáctico, como sostén para la memoria, sea para mostrar la erudición del autor. A menudo, éste no es ni siquiera competente sobre el argumento, sino que lo toma de otros y se limita a adornarlo literariamente. Esto es válido incluso para la obra más significativa y autorizada de la poesía didáctica helenística: el poema astronómico de Arato (primera mitad del s. III a.C.), más tarde traducido al latín por Cicerón y por Germánico. Recordemos, aunque sean sólo aparentemente didácticos, los *Aitia* de Calímaco. Nicandro (probablem. s. II a.C.), trata argumentos más rebuscados y más áridos; entre otras cosas pone en verso recetas médicas. De forma análoga en Roma Ovidio se ocupará en verso de los cosméticos femeninos.

Desarrollos romanos

Una inclinación innata hacia la enseñanza y el aprendizaje se manifiesta ya en una de las obras más antiguas de la literatura latina: el escrito en prosa de Catón el Viejo sobre la agricultura. Al estrato más arcaico de la actividad literaria romana pertenecen también sentencias transmitidas que eran atribuidas a personajes de alta consideración. Un sello didáctico se observa en Roma en muchos géneros literarios: pensemos en las partes sobre la metempsícosis en los poemas épicos de Enio, Virgilio y Ovidio; el racionalista *Euhemerus* de Enio está sin embargo en prosa.

Por lo que se refiere a la poesía épica en sentido estricto, su evolución se desarrolla en Roma según un camino inverso respecto a Grecia: del «moderno» al «clásico» o «arcaico». Los primeros intentos se mueven sobre las vías de la ligereza helenística y sólo más tarde la poesía alcanza una plena correspondencia entre forma y contenido. Esto coincide con la ley evolutiva general de la literatura latina, que es una literatura «aprendida» y que sólo lentamente, a través de la fecunda apropiación de la aportación exterior, llega a la plena realización de sí misma.

Al comienzo encontramos por ejemplo el tratamiento de los placeres del paladar (*Hedyphagetica*) por obra de Enio siguiendo a Arquestrato de Gela, o bien de temas gramaticales por obra de Acio y de Lucilio, de los cuales Acio, como Apolodoro (Χρονικά, s. II a.C.) se sirve del trímetro. Mientras entre los griegos la escuela y la ciencia –especialmente medicina y astronomía– prevalecen en la poesía didáctica, ya desde el comienzo los romanos hacen de ella una acompañante experta de la sociedad aristocrática. Los *Aratea* ciceronianos, que ofrecen versos

más legibles que los del texto original, entran en esta categoría del mismo modo que la *Chorographia* de Varrón, la *Ornitogonía* y el *Tratado de los venenos* de Emilio Macro o el libro *Sobre las hierbas* de Valgio Rufo. Lucrecio escribe para Memio, un miembro de la sociedad aristocrática: el «discípulo» se convierte en protector.

El romano aprecia en los géneros literarios la relación con la vida real. Como Marcial[1] escoge el epigrama o Juvenal la sátira, Lucrecio, que habla como conocedor, escoge el poema didáctico como forma de poesía relacionada con la verdad y vecina a la realidad. Desde este punto de vista su situación es análoga a la de un Hesíodo o de un Empédocles. Además de ello Lucrecio confiere significado universal a la épica didáctica con la elección del argumento –*De rerum natura*– así como de la forma. Al igual que la poesía épica latina después de los comienzos helenísticos sólo con Virgilio madura hasta tocar la grandeza homérica, así el poema didáctico alcanza en Lucrecio la dimensión empedoclea.

El periodo augústeo produce tres obras de poesía didáctica profundamente diferentes pero igualmente significativas: las *Geórgicas* de Virgilio, el *Ars poetica* de Horacio y el *Ars amatoria* de Ovidio. Éstas abren tres mundos que con el fin de la república ganan significado para el romano: la naturaleza, la poesía, el amor.

Virgilio se coloca más bien en la tradición de Arato que en la de Lucrecio, pero emula la forma amplia creada por éste. El influjo de las *Geórgicas* sobre todos los poetas didácticos sucesivos y hasta sobre los épicos narrativos es considerable; todavía en época moderna las *Geórgicas* virgilianas son consideradas el culmen de la poesía («the best Poem of the best Poet»: Dryden).[2] Horacio da a conceptos fundamentales de poética la forma en apariencia amable del *sermo* –o bien de una carta– sin caer jamás en el tono patético del docente. Con ironía no menor Ovidio proporciona una sistematización de la materia de la elegía amorosa en forma de un poema didáctico erótico-elegíaco.

En edad imperial la poética de Horacio y la didáctica amorosa de Ovidio quedan sin una continuación directa –la primera por su dificultad, la segunda por la peligrosidad del argumento; por ello, como era de esperar, son la tierra y el cielo los que en el periodo siguiente gozan del interés tanto del emperador como de los poetas didácticos: los *Astronomica* de Manilio, escritos bajo Augusto y Tiberio, tratan una imagen del universo y del hombre de acuerdo con su época. Germánico corrige, en relación con su modelo griego, los *Fenómenos* de Arato, los hechos astronómicos, como en realidad se habría debido hacer desde tiempo antes para

1. Marcial, frente a sus predecesores griegos, hace volver al epigrama el elemento fantástico y recomienda a los lectores que en vez de realismo y conocimiento de sí buscan sólo vana mitología, que lean los *Aitia* de Calímaco (10, 4).

2. L.P. WILKINSON, The *Georgics* of Virgil. A Critical Survey, Cambridge 1969, 1; cf. 4; 299; 305-307.

un texto escolar tan difundido; al mismo tiempo moderniza la expresión en comparación con su predecesor romano Cicerón. La acentuación de la referencia a la realidad es característica del poeta del *Aetna*. Lo mismo ocurre con Gratio, que instruye a sus lectores sobre la caza.

La poesía didáctica de la antigüedad tardía es sostenida por dos instituciones fundamentales: la Iglesia y la escuela. La épica bíblica (Juvenco, Sedulio) está a caballo entre épica y poesía didáctica. Didácticos en sentido cristiano son el *Carmen apologeticum* y los *Instructionum libri* de Comodiano (s. III o V), igual que algunas obras[1] de Prudencio († después de 405). Con la *Psychomachia* este poeta crea una obra de tipo radicalmente nuevo: el poema épico íntegramente alegórico de contenido moralístico-didáctico.

A continuación florece la poesía didáctica virtuosística de la escuela: Terenciano Mauro escribe un *Sobre los versos*. Entre los otros poetas didácticos de la antigüedad tardía se recuerdan Nemesiano y Aviano.

Técnica literaria

El elemento didáctico aflora en diversos géneros literarios; fluidos son sus pasos a la poesía sentenciosa, la fábula, la sátira, la epístola, el panegírico, la invectiva, el epigrama y otros géneros. Aquí nos centramos, para la literatura romana, en poemas didácticos de una cierta amplitud, compuestos regularmente en hexámetros, a veces también en yambos o en dísticos.

La poesía didáctica puede brotar de las raíces más diversas: épica, elegía, sátira y epístola. La forma poética puede ser determinada por necesidades mnemotécnicas de los destinatarios o por el juego virtuosístico del autor, pero puede nacer también de una necesidad íntima.

Se constituye por tanto un cierto «núcleo» del género «poesía didáctica»: Arato se asocia a Hesíodo, Nicandro a Hesíodo y Arato, Empédocles a Homero y Hesíodo, Lucrecio a Empédocles, Virgilio a Hesíodo, Arato, Nicandro y Lucrecio. Se forma así la conciencia de pertenecer a un «grupo». Sin embargo, como vemos por ejemplo con Horacio y Ovidio, son siempre posibles nuevas creaciones.

En Grecia observamos una creciente exteriorización; en Roma, al comienzo, una evolución en sentido opuesto. Sólo con Lucrecio y los augústeos el objeto es elevado a validez universal a través de la manera del tratamiento poético. La poesía didáctica conquista una forma propia cuando el poeta desarrolla su materia partiendo de las circunstancias o de las teorías representadas, y animándola por medio de imágenes que apelan a la sensibilidad, para colocarla en el terreno de la realidad de su tiempo.

---

1. *Apotheosis, Hamartigenia, Psychomachia, Contra Symmachum.*

La técnica de la poesía didáctica se ha formado principalmente, pero no de forma exclusiva, sobre la de la épica. De la épica se toma la mayoría de las veces –pero no siempre– la forma métrica del hexámetro; al mito, relativizado como «engaño», se contrapone la verdad de la ciencia, en el puesto de los numerosos personajes se colocan los del maestro y –no siempre manejado coherentemente– el del discípulo.

Característicos de los poemas didácticos latinos son los amplios proemios colocados al comienzo de cada libro. Pueden tener correspondencia formal y de contenido en finales de libro estructurados de forma análoga. Determinantes para la conformación de los proemios son modelos tan distantes entre sí como el himno por un lado, el prefacio en prosa de las obras técnicas por otro.[1]

En el proemio se anuncia el tema y se invoca por lo menos a una divinidad *adecuada a la materia* –ésta es una diferencia con respecto a la invocación épica a las Musas, que puede aparecer por lo demás también en la poesía didáctica. Además se coloca aquí la dedicatoria al destinatario, que –a diferencia de lo que ocurre en los griegos antiguos– en Roma es regularmente de rango social superior al poeta; a partir de las *Geórgicas* virgilianas el emperador puede aparecer como inspirador divino.

En el curso de la obra se busca un contacto de tipo coloquial con el destinatario específico[2] o con el lector general a través del apóstrofe, la exortación, la admonición.

Es necesario un cierto método en la presentación de la materia. La articulación de las partes expositivas y de la argumentación puede ser más o menos marcada. En Lucrecio es evidentísima, en Horacio disimulada en forma de conversación.

En el detalle los procesos naturales se ennoblecen y se hacen significativos a través de la representación en lenguaje épico o con el empleo de metáforas y comparaciones sacadas de la vida humana.

Introducción en forma de himno, oscilación entre el destinatario individual y el general, inserción de partes narrativas son rasgos que aparecen ya en Hesíodo y se encuentran de nuevo también en los poemas didácticos latinos. Más tarde juegan un papel importante los *excursus*, ya se trate de inserciones narrativas (por ejemplo la historia de Orfeo en las *Geórgicas* virgilianas), descripciones (por ejemplo la de la peste en Lucrecio y Virgilio) o de argumentaciones retóricas (la diatriba lucreciana contra el temor de la muerte, las alabanzas de Italia de Virgilio).

---

1. Arquímedes († 212 a.C.) emplea coherentemente proemios personales; en *De sphaera et cylindro* cada libro es introducido por una epístola de dedicatoria. A partir del *De agricultura* de Catón toda obra técnica romana tiene un proemio.

2. Su papel es subrayado por Serv. *georg. praef.* p. 129 THILO, una dedicatoria al príncipe o a otro personaje falta en el *Ars amatoria*.

Partes de este tipo de una cierta amplitud distinguen a menudo los finales de los libros. La correlación entre los proemios y los finales, particularmente amplios y relacionados también con la temática proemial en prosa, el empleo de *excursus* narrativos o protrépticos, la formación de un complejo unitario formado por varios libros son creaciones paradigmáticas de Lucrecio.

Se ha intentado distinguir diversos tipos[1] de poema didáctico: en el tipo que coloca en el centro la materia (Lucrecio) la forma está al servicio del contenido. En el tipo opuesto una materia abstrusa es incluida en una forma artísticamente manipulada, que constituye el elemento principal (ejemplo: Nicandro). En medio está el tipo «transparente», en el que la materia es cierto que tiene un significado propio, pero remite más allá de sí misma (las *Geórgicas* virgilianas se sirven de la materia para enseñar «cultura»). Este intento de clasificación es interesante, pero no carente de problemas, porque presupone como punto de partida un juicio unívoco sobre forma, contenido e intención de cada obra. En concreto, sin embargo, la relación de estos factores incluso en el interior de cada poema, a menudo está diferenciada y en ello consiste su atractivo particular. Por ejemplo los poemas didácticos de Lucrecio y de Ovidio colocan del mismo modo en el centro la materia, tienen forma artística y enseñan «cultura», y por ello pertenecen a los tres grupos; y así en otros casos.

Los romanos en realidad no tomaron generalmente como modelo la brevedad de los poemas hesiódicos. Con la creación de una épica didáctica en varios libros Lucrecio es el primer poeta didáctico que elabora una obra de amplias dimensiones, marcando la medida para las *Geórgicas* (y la *Eneida*) de Virgilio. El poema didáctico como forma estructurada de amplia extensión compuesta de varios libros es una creación romana.

Para Lucrecio la referencia a los presocráticos no es un capricho clasicista y arcaizante, sino una consecuencia del hecho de que el poeta romano está íntimamente convencido de la grandeza y del significado de su tema. Fenómenos paralelos más tarde son la sátira patética de Juvenal y la poesía cristiana de Prudencio.

Fascinante es la manera como traspasa Ovidio los elementos literarios de la elegía amorosa al género didáctico. La elegía conoce un elemento didáctico desde sus comienzos: pensemos en Solón, Teógnides, Jenófanes. En el desarrollo ovidiano el poema didáctico sale al encuentro de una creciente necesidad de representación «universal». La esfera general del amor, al que Ovidio había pasado revista, por así decirlo, empíricamente en los *Amores*, es abarcada ahora sistemáticamente en una *Techne*. En ello se mezclan comedia, sátira y parodia.[2] El *ars ama-*

1. B. Effe 1977.

2. El elemento parodístico en Ovidio hay que sobrevalorarlo; para el término E. Pöhlmann, ΠΑΡΩΙΔΙΑ, Glotta 50, 1972, 144-156.

toria se coloca bajo el influjo del *ars oratoria* y de su doctrina de lo conveniente (πρέπον) de origen paneciano. Las inclusiones de relatos en el *Ars* y en los *Remedia* de Ovidio anticipan las más amplias obras narrativas.

En Prudencio se presentan elementos característicos de la literatura latina: personificación de cualidades éticas, figuración de lo visible como expresión de lo invisible, comunicación cifrada predispuesta en vistas a una descodificación, escritura poética orientada al fin de guiar a la conciencia, es decir de instruir, y por lo tanto unión de un relato aceptable «exotéricamente» con una verdad escondida aferrable «esotéricamente».

En su poesía didáctica los romanos «ora por su mayor seriedad, ora por dotes de frescura y talento, han superado a los griegos en el mismo campo».[1]

Lengua y estilo

La expresión métrica de la lengua de arte homérica se ofrece en el periodo griego arcaico como vehículo para mensajes que aspiran a una validez universal. Puesto que Anaximandro escribía ya en prosa en el 547/546 a.C., no existía para los eleatas ninguna obligación externa de utilizar la forma poética. Sin embargo para Parménides y Empédocles la forma épica es mucho más que simplemente un vehículo cómodo, ya que el lenguaje de la poesía está más desarrollado que el de la prosa. La «oscuridad» de Heráclito refleja también el estadio evolutivo de la prosa en aquella época. Poesía y filosofía son vecinas entre sí porque el pensamiento filosófico está todavía lleno a menudo de representaciones pronunciadamente plásticas.[2] Es, sin embargo, una idea original dar expresión en verso a doctrinas puramente filosóficas. Los eleatas presentan así el propósito de suplantar la cosmología de Homero y de Hesíodo o de superar los misterios órficos con los filosóficos.

Características de Empédocles son las numerosas repeticiones y el abundante empleo de instrumentos que a continuación serán llamados «retóricos». Ambos aspectos serán recogidos por Lucrecio. El más grande épico filosófico griego, Empédocles, que no por casualidad es presentado por la leyenda como maestro del rétor Gorgias, está en el umbral de la era de la prosa.

Generalmente en la poesía didáctica domina el hexámetro. Ocasionalmente la poesía didáctica griega se sirve también del trímetro yámbico, que permite emplear un lenguaje menos formalizado.

Lucrecio usa la lengua épica creada por Enio desarrollándola audazmente. Se asocia a Enio con su estilo sublime. A él debemos la más eficaz continuación

1. W. Kroll, RE 24, 1925, 1857.
2. Este trasfondo visual está etimológicamente presente en términos como *teoría* e *idea*.

del proemio de los *Annales*. El contenido filosófico favorece la formación de largos periodos y el empleo de partículas coordinantes y subordinantes. Las fórmulas de traspaso lucrecianas serán determinantes para las edades sucesivas.

Los poetas didácticos más tarde siguen los modelos por él establecidos pero sin imitar, generalmente, los largos periodos preferidos por él. En lugar de los amplios periodos aparecen en Virgilio *kola* independientes más breves. Los pasajes son asociativos. Virgilio confiere al lenguaje una finura hasta entonces desconocida en latín y cualidad melódica y armónica.

Para Horacio la norma es dada por el estilo del *sermo*, por el ocultamiento de la articulación estructural, por la mezcla de seriedad e hilaridad (el σπουδογέλοιον).

El *Ars amatoria* ovidiana, que con los *Remedia* constituye un ciclo de cuatro libros comparable a las *Geórgicas*, está escrita en dísticos elegíacos, como resulta natural a partir de su temática amorosa.

Ovidio, Manilio, Germánico trasladan a su poesía didáctica las conquistas técnicas del lenguaje épico de su época.

Universo conceptual I: Reflexión literaria[1]

En Hesíodo la vocación y el saber le vienen al poeta de las Musas, pues ellas saben proclamar bella apariencia (mentiras), pero también verdad. El poeta sin embargo no es sólo un portavoz, sino que aparece con su propia individualidad. En *Trabajos y días* habla de hecho en primera persona y dice incluso su nombre.[2]

En los presocráticos la forma épica no es sólo una especie de «miel» destinada a endulzar el amargo cáliz de la verdad. Al contrario, para los lectores de aquella época una proclamación dotada de validez sobre la naturaleza del universo es difícilmente pensable de manera diferente a la de una disputa en competencia con Homero y con el fundador de la poesía didáctica, Hesíodo.

Parménides emprende un viaje en vehículo espiritual y se hace anunciar su propia doctrina por la divinidad; sin embargo aquí el poeta tiene al mismo tiempo el papel de discípulo. Consagración poética y enseñanza son una misma cosa. Puede por lo tanto –con un importante cambio de la afirmación de las Musas de Hesíodo– hacer afirmaciones válidas en el campo de la verdad, pero también de la apariencia. Empédocles ruega a la Musa que le asista (VS 31 B 3, 5; 31 B 131), pero presenta su propio pensamiento al destinatario Pausanias con profunda

1. VON ALBRECHT, Poesie 44-62.

2. W. KRANZ, Sphragis. Ichform und Namensiegel als Eingangs- und Schlussmotiv antiker Dichtung, RhM 104, 1961, 3-46; 97-124, ahora en: W.K., Studien 27-78.

conciencia de sí y bajo su responsabilidad personal. Se añade la sobrehumana figura de Pitágoras, que es alabado como un insigne maestro –un modelo para el comportamiento de Lucrecio como discípulo con relación a Epicuro. La exaltación de la felicidad del sabio (VS 31 B 132) es recogida de nuevo por Virgilio (*georg.* 2, 490).

Arato comienza con un himno a Zeus, como Hesíodo en *Trabajos*; la Musa es invocada sólo al final del proemio y no tiene ningún peso en el transcurso de la obra. Ningún personaje es nombrado como destinatario; sin embargo existían también redacciones[1] con dedicatorias al soberano, como las que más tarde se hacen corrientes en Roma.

El prólogo de los *Aitia* de Calímaco con su elección de principio a favor de una poesía «refinada» influye en muchos poetas siguientes; el «coloquio con las Musas» practicado por él es un importante instrumento artístico, que volverá a aparecer en Ovidio y en otros.

Nicandro se siente como ciudadano y seguidor de Homero, pero renuncia a las Musas. Dirige sus poemas de carácter personal a amigos mencionados por su nombre. De él, a partir de Virgilio, la poesía didáctica latina toma de nuevo la *sphragis* personal de cierre.

A diferencia del *epos* narrativo en la poesía didáctica latina se invocan en primer lugar no divinidades poéticas –como las Musas o Apolo– sino dioses que presiden en la esfera de la materia a tratar: Virgilio en las *Geórgicas* se dirige a los protectores de la agricultura, Ovidio en el *Ars amatoria* a Venus,[2] en las *Metamorfosis* a los autores celestes de las transformaciones (desde este punto de vista las *Metamorfosis* están próximas a la poesía didáctica). Incluso Lucrecio, a pesar de su epicureísmo, invoca a Venus, como presidenta del cosmos; junto a ella honra también a su verdadero inspirador, el casi divino maestro Epicuro. Horacio al contrario –en consonancia con la proximidad al *sermo* de su *Epístola a los Pisones*– permanece con los pies en tierra, e incluso al final de la composición se burla más bien de la (falsa) inspiración entusiástica.

Paralelamente al cambio de la situación política existen significativas diferencias en la concepción de sí mismo del poeta didáctico entre la edad republicana y la imperial: Lucrecio –como Calímaco– se mueve en un territorio poético inex-

1. Achilles, *Commentarii fragmentum*, p. 80 s. MAASS.

2. En el curso de las obras, sin embargo, las Musas y la temática de la inspiración aparecen en escena de forma más señalada. En *Remedia* Apolo es al mismo tiempo curador y dios de la poesía. Los *Fasti*, un poema compuesto sobre el modelo de los *Aitia* de Calímaco (sobre esto J.F. MILLER, Ovid's Elegiac Festivals. Studies in the *Fasti*, Frankfurt 1991, espec. 8-13: The Poetics of the *Fasti*), y los *Halieutica* de autenticidad discutida pueden ser apenas tocados en este lugar. Ovidio ve su propio *ingenium* como *instancia contraria* a Augusto (*trist.* 3, 7).

plorado. Oscila entre la idea inspiradora indirectamente orientada sobre imágenes báquicas, pero secularizada a través del pensamiento de la gloria poética, y la concepción de un papel del poeta semejante al del médico. El ornato poético aparece –de forma más bien diatríbica– como un medio pedagógico para endulzar al lector la toma de la amarga medicina de la instrucción filosófica.[1] Al mismo tiempo Lucrecio estiliza retrospectivamente al épico helenístico Enio, en su aspecto de sucesor de Homero, hasta hacer de él el padre de la poesía didáctica en Roma.

Virgilio no escribe movido por la euforia de la libertad, sino por la fuerza de la humildad. Se siente sacerdote de las Musas; su inspirador no es ya un maestro de sabiduría, sino Augusto; desde este punto de vista Virgilio invalida la emancipación espiritual que animaba a sus predecesores. La invocación al príncipe se extenderá en edad imperial de la poesía didáctica al *epos* narrativo.

Una invocación a las divinidades «competentes»[2] y la elevación del destinatario a divinidad inspiradora aparecen en Virgilio. Las Musas,[3] de las que se siente sacerdote, son invocadas por él en contextos que sobrepasan el restringido cuadro de las *Geórgicas*. De la tradición forma parte también la *sphragis* al estilo de Nicandro (4, 563-566) así como el rechazo de los temas mitológicos, ya agotados (3, 3 s.).

El *Ars poetica* de Horacio tiene un antecedente propio de tipo diferente. Desde el punto de vista del contenido remonta a Neoptolemo de Paros, desde el de la historia de los géneros, a las discusiones literarias en Lucilio. En el ámbito de la obra horaciana resulta del terreno de las *Sátiras* y de las *Epístolas*, en las cuales la temática literaria asume en efecto un papel cada vez más importante. En este sentido el *Ars poetica* representa un peldaño preciso –pero no el último.

En Manilio el príncipe es la instancia inspiradora; a su lado tienen parte las Musas; la reflexión sobre la materia y la forma denota una conciencia lucreciana. También en Germánico el príncipe es contemplado como inspirador.

El autor del *Etna* invoca a la realidad (*res oculique docent; res ipsae credere cogunt. / Quin etiam tactus moneat...*; 191 s.). En ello es un seguidor de Ovidio. Sigue también a Lucrecio y Manilio. El rechazo de la poesía fantástica recuerda además a los satíricos (Persio, Juvenal).

Prudencio formula un ideal poético cristiano.[4]

---

1. VON ALBRECHT, Poesie 44-62.

2. Así Gratio, el poeta de los *Cynegetica* (*ediciones*: P.I. ENK (TC), Hildesheim 1976 (con índice); R. VERDIÈRE (TTrC), 2 vols., Wetteren 1963 (con índice); C. FORMICOLA (TTrC), Bologna 1988. *Concordancia*: C. FORMICOLA, Bologna 1988, invocará a la diosa cazadora Diana, Ovidio a la diosa del amor Venus. Ninguno de los dos tiene necesidad por lo demás de un Mecenas.

3. Las Musas de Hesíodo pueden proclamar verdad y/o mentira; Horacio ve la perfección en la unión de útil y placentero.

4. VON ALBRECHT, Poesie 266-276.

Universo conceptual II

El universo conceptual de la poesía didáctica no se agota en la materia de los distintos poemas. Más allá de las diferencias determinadas por el argumento existe una común actitud inquisitiva de índole histórico-cultural y filosófico-cultural.

En la *Teogonía* el elemento conceptual aparece más netamente que en Homero: Hesíodo trata de aferrar conceptualmente el mundo de los dioses como un sistema genealógico. El elemento épico-narrativo se une así con el científico.

Desde el punto de vista de la formación espiritual las *Geórgicas* pueden compararse con el *De rerum natura*: la enseñanza positiva sobre un objeto determinado se amplía en la representación del mundo y del hombre en absoluto. Virgilio, como Lucrecio, no olvida por esto el aspecto objetivo. Su poema didáctico no trata primariamente del destino del hombre y del pueblo romano, sino de la naturaleza en manos del hombre.

Obras tan diferentes como el *De rerum natura* de Lucrecio, las *Geórgicas* de Virgilio e incluso el *Ars amatoria* de Ovidio muestran temas unificadores: el comportamiento del hombre en diversos contextos naturales y culturales, su vulnerabilidad o su capacidad de ser amo de su propio destino a través de la reflexión y la proyección.

¿Inclusión en la naturaleza o superación de la naturaleza? Las respuestas que se dan a semejantes problemas son diferentes según el objeto de la obra y la mentalidad del autor, sin embargo en general se reconoce en la poesía didáctica un esbozo antropológico que se coloca preferentemente en el signo de la *ratio*. El tema de actualidad «el hombre y la técnica» es tratado de forma exhaustiva en diversos campos.

Horacio y Ovidio en sus composiciones didácticas especializadas tienen un lenguaje en buena medida mundano –aunque se pueda ver en la invitación al conocimiento de sí que expresan cada uno de ellos a su manera un fragmento de religión secularizada.

En el *Ars amatoria* falta una dedicatoria al príncipe o a otro personaje.

El más decidido a eliminar la dimensión teológica tradicional es Lucrecio; niega la divinidad del cosmos y con valiente modernidad atribuye a su maestro Epicuro un papel de liberador espiritual que, conforme a la manera popular de expresarse, le asigna el rango divino de redentor. Para Lucrecio, Epicuro tiene una función análoga a la de Pitágoras para Empédocles. En su esfuerzo de liberación filosófica del hombre pensante, Lucrecio es el más radical entre los autores didácticos romanos. La ruptura de los órdenes constituidos avanza en él hasta un punto insólito para el modo de pensar antiguo. Sólo el periodo tardo-republicano y –de manera diferente– el cristianismo preconstantiniano conceden al individuo un espacio tan amplio de libertad.

En las amplias obras didácticas de un Virgilio o de un Manilio el fundamento

filosófico –de acuerdo con las tendencias restauradoras de la primera edad imperial– es dado por una mezcla cada vez diferente de elementos estoicos y platónico-pitagóricos, pero el componente religioso es de nuevo claramente advertible. El universo físico y el político dominio del mundo son divinos. En la edad imperial tardía la peculiar repercusión cristiana de la teología lucreciana de la liberación se verifica justamente en un momento todavía precedente a la estatalización de la Iglesia. La renovación cristiana de la poesía didáctica no está marcada sin embargo por el espíritu de un Lucrecio; la antigüedad tardía y la Edad Media construyen sobre los fundamentos del cosmos política y físicamente completo en sí mismo de un Virgilio.

La poesía didáctica en su expresión más alta es sin embargo siempre enseñanza sobre un asunto determinado, pero además ofrece de forma poética una imagen de conjunto del universo y del hombre.

L.L. ALBERTSEN, Das Lehrgedicht. Eine Geschichte der antikisierenden Sachepik in der neueren deutschen Literatur, Aarhus 1967. * V. BUCHHEIT, Der Anspruch des Dichters in Vergils Georgika. Dichtertum und Heilsweg, Darmstadt 1972. * D.L. DURLING, Georgic Tradition in English Poetry, Washington (1935) 1964. * B. EFFE, Dichtung und Lehre. Untersuchungen zur Typologie des antiken Lehrgedichts, München 1977. * B. FABIAN, Die didaktische Dichtung in der englischen Literaturtheorie des 18.Jh., en: FS W. FISCHER, Heidelberg 1959, 65-92. * B. FABIAN, Das Lehrgedicht als Problem der Poetik, en: Die nicht mehr schönen Künste, ed. H.R. JAUSS, München 1968, 67-89. * G. GORDON, Virgil in English Poetry, London 1931, reimp. 1970 y 1974. * H. KLEPL, Lukrez und Vergil in ihren Lehrgedichten. Vergleichende Interpretationen, tesis Leipzig 1940, reimp. 1964. * W. KROLL, Lehrgedicht, RE 12, 2 (24) 1925, 1842-1857. * KROLL, Studien 185-201. * E. PÖHLMANN, Charakteristika des römischen Lehrgedichts, ANRW 1, 3, 1973, 813-901. * RUTTKOWSKI: v. Abreviaciones. * SENGLE: v. Abreviaciones. * C. SIEGRIST, Das Lehrgedicht der Aufklärung, Stuttgart 1974. * B. SPIECKER, James Thomsons Seasons und das römische Lehrgedicht. Vergleichende Interpretationen, Nürnberg 1975. * P. TOOHEY, Epic Lessons. An Introduction to Ancient Didactic Poetry, London 1996.

LUCRECIO

Vida, cronología

T. Lucrecio Caro nació al comienzo del s. I a.C., y murió hacia la mitad de los años cincuenta.[1] De la dedicatoria de su obra a Memio, sin duda el propretor de Bitinia mencionado por Catulo, no se debe deducir necesariamente una relación

1. Según Jerónimo (*a. Abr.* 1923 p. 49 y 2 p. XXIV HELM) Lucrecio nace en el 96 (así el manuscrito

de clientela y, por lo tanto, la humildad de los orígenes del poeta; en todo caso Lucrecio habla de romano a romano. En su adolescencia vivió la guerra civil entre Mario y Sila, incluidas las proscripciones (cf. 3, 70-71); en el cuarto decenio de su vida se sitúan las guerras de Pompeyo en Oriente y la represión de la conjuración de Catilina por obra de Cicerón; en los últimos años de su vida César consigue sus éxitos en la Galia. La gravedad de los acontecimientos contemporáneos deja su huella en la obra de Lucrecio; comienza ésta con una oración por la paz y termina con la sombría descripción tucididea de la peste.

Puesto que los vínculos de la antigua sociedad romana se relajan y el individuo, siempre que lo desee, tiene todos los caminos abiertos ante sí, parece llegada la hora de una doctrina cuyo mensaje de liberación puede ser comprendido en Roma por primera vez en este momento –y quizá solamente en este momento. Lucrecio se convierte a la filosofía, mientras que Catulo con la misma falta de reservas escoge el amor, César el poder absoluto, Nigidio el misticismo. Cada uno de estos romanos extraordinariamente libres de convenciones descubre y da forma por sí solo a su propio mundo. La elección de Lucrecio no es la peor. No está solo en su decisión: hombres de negocios como Ático, el financiero de algunos grandes de la política y de la literatura, profesores como Filodemo, que oscila entre prosa biliosa y epigrama galante, escritorzuelos como Amafinio, que con buenas intenciones produce prosa latina mala, esnobs como Memio, que en los epicúreos busca no edificación sino terreno edificable (Cic. *fam.* 13, 1), vividores como el suegro de César, Pisón, cuya frugalidad queda limitada a su nombre, pero también políticos activos como L. Manlio Torcuato y –no el último– el mismo César y su asesino Casio: cada uno de ellos en aquella época inquieta se inclina a su modo hacia el epicureísmo, pero ninguno con el ardor de Lucrecio.

Haya tenido o no la posibilidad de asistir al acercamiento de Memio a César, el poeta no puede ser visto como un aislado, sino como un miembro de aquel círculo de epicúreos que pronto se alinearán con el dictador. El «confesor» de Pisón, Filodemo, se pondrá al servicio de este último escribiendo un tratado *Sobre el buen rey según Homero*. El proemio de Lucrecio, que ciertamente está entre las

---

A) o en el 94 a.C. y muere en el cuadragésimo cuarto año de su vida. Según la *Vita de Virgilio* de Donato (p. 8) su muerte habría ocurrido cuando Virgilio «bajo el consulado de Pompeyo y Craso» (55 a.C.), y precisamente «a los diecisiete años» (53 a.C.), se vistió la toga viril. Los años de la vida de Lucrecio que se pueden deducir con más verosimilitud van desde 96 a 53 a.C. (P. GRIMAL, Le poème de Lucrèce dans son temps, en: Lucrèce. Huit exposés... 233-270); otros prefieren las fechas 98-55 a.C. De hecho la carta ciceroniana (*ad Q. fr.* 2, 10 (9) 4), del año 54 a.C., no demuestra que Lucrecio haya muerto ya. Sobre la patria de Lucrecio es del todo hipotético L.A. HOLLAND, Lucretius and the Transpadanes, Princeton 1979. La llamada *Vita Borgiana* fue compuesta en el Renacimiento.

partes de su obra compuestas al final, hace resonar con *Aeneadum genetrix* una nota profética que será desarrollada por Virgilio.

El poeta reacciona con la sensibilidad de un sismógrafo ante la situación espiritual de la época; se presenta también como un observador agudo en el medio de la vida; en el teatro se mezcla de buena gana con el pueblo[1] y es sensible también al arte musical. El chismorreo transmitido por Jerónimo (*a. Abr.* 1923), según el cual Lucrecio habría enloquecido a causa de un filtro amoroso, habría compuesto su poema en los momentos de lucidez y por último se habría suicidado, se parece a mil otras leyendas edificantes sobre los filósofos. El esquema seguido es evidente: tómese al pie de la letra una metáfora polémica de Lactancio (*opif.* 6, 1: *delirat Lucretius*) y combínese obtusamente con las *noctes serenae* de Lucr. 1, 142 y la representación de la pasión amorosa del libro cuarto.

La obra llega en el año 54 a.C. a manos de Cicerón (*ad Q. fr.* 2, 10 (9) 4), al cual por esta razón se le ha atribuido, al menos desde Jerónimo,[2] el papel de corrector o incluso de editor. La doble *propositio* del primer libro[3] y el envío al segundo libro en el cuarto (4, 45-53), erróneamente conservado después de una revisión, parecen indicar en el plano original[4] una sucesión diferente de los libros (el cuarto después del segundo); Lucrecio por otra parte no estaba obligado a proporcionar índices precisos del contenido. Muchos investigadores consideran que los libros 1, 2 y 5, en los que el poeta se dirige a Memio, son más antiguos que los libros 6, 4 y 3;[5] con ello sin embargo no se gana mucho, porque es preciso hacer los cálculos teniendo en cuenta diversos estadios de retoques. No existen dudas sobre la falta de terminación de la obra en su conjunto; por ejemplo, no se cumple la promesa de un tratamiento detallado sobre los dioses (5, 155)[6] (v. también: Tradición).

---

1. L.R. TAYLOR, Lucretius and the Roman Theatre, en: FS G. NORWOOD, Toronto 1952, 147-155.

2. En la adición al *chron.* de Eusebio, ed. HELM 1913, 149.

3. 1, 54-57 vale para los libros 5, 2 y 1; 1, 127-135 para los libros 6, 5, 3 y 4.

4. ¿O en una reelaboración proyectada? En tal caso la sucesión de los libros conservada sería la original: L. GOMPF 1960.

5. Relación de la investigación sobre este tema en A. MÜHL, Die Frage der Entstehung von Lukrezens Lehrgedicht, Helikon 8, 1968, 477-484. G.B. TOWNEND, The Original Plan of Lucretius' *De rerum natura*, CQ 73, NS 29, 1979, 101-111, admite que los libros 3 y 4 fueron concebidos como conclusión de la obra y sólo a continuación trasladados al centro (1, 127-135); 3, 1 cerraría al final del libro 6. Por ello debe considerar 5, 55-63 como debidos a una revisión sucesiva.

6. Cf. Gerh. MÜLLER, Die fehlende Theologie im Lukreztext, en: Monumentum Chiloniense, FS E. BURCK, Amsterdam 1975, 277-295, espec. 277 s.

Compendio de la obra

1. Después de la invocación a Venus, Lucrecio anuncia su tema: los átomos, creación y disolución. Epicuro es el gran vencedor del temor a los dioses (*religio*). Como temas ulteriores Lucrecio menciona –sin anticipar exactamente el orden sucesivo– la naturaleza del alma (en cuya inmortalidad creía por ejemplo Enio) así como la meteorología y la doctrina de las percepciones sensibles. Subraya también la dificultad de tratar en latín cuestiones científicas (1-148).

Nada puede nacer de la nada, nada acabar en la nada (149-264). Deben existir átomos invisibles y espacio vacío; una tercera entidad queda excluida. Tampoco el tiempo tiene sentido por sí solo (265-482). Los átomos son compactos, eternos e indivisibles. La materia originaria no es ni el fuego –en ello se equivoca Heráclito–, ni cualquier elemento singular; no lo son tampoco los cuatro elementos de Empédocles. También hay que rechazar la homeomería de Anaxágoras (483-920).

En un nuevo proemio el poeta se presenta como «médico» (921-950). Espacio y materia son infinitos y los átomos no se mueven hacia el centro (951-1117).

2. El hombre alcanza la sabiduría y la liberación del temor a través del conocimiento de la naturaleza (1-61).

Los átomos están en continuo movimiento, aislados o en grupos; su velocidad es diversa (62-164). El mundo no es creado por los dioses: tiene demasiados defectos (165-183). Los átomos caen hacia abajo a causa de su peso;[1] su colisión –y con ello el nacimiento de conflictos y uniones– resulta posible gracias a una pequeña desviación (*clinamen*) de la verticalidad. Están en perpetuo movimiento, que sin embargo no se percibe a causa de su pequeñez (184-332).

Por lo que respecta a la figura de los átomos, el número de sus formas es limitado, pero de cada una de las formas existe un número infinito de ejemplares (333-568). Domina un continuo formarse y disolverse (569-580). Ningún objeto está formado por átomos de un solo tipo; la tierra –se la llama míticamente la madre de los dioses– contiene átomos de muchos tipos; cada especie de animales obtiene de su alimento la nutrición que le es necesaria; no todo puede unirse con todo (581-729). Los átomos no tienen color, olor, etcétera. Seres sensibles están formados por átomos insensibles (730-1022).

Un proemio en el interior del libro es seguido por la revelación de que nuestro cosmos no es el único. Ninguna divinidad actúa en la naturaleza; la tierra está en el estadio senil (1023-1174).

3. Epicuro ha abierto los ojos a Lucrecio sobre los secretos de la naturaleza (1-30). El tema es la naturaleza del alma y la superación del temor a la muerte (31-93).

El *animus*[2] es una parte del hombre –no sólo una «armonía» entre las partes– y tiene su sede en el pecho; el *anima*, que le está sometida, está unida a él y habita en todo el cuerpo

1. En contra Aristóteles, para el cual aire y fuego se mueven hacia lo alto. No se reconoce que en un espacio infinito no existe un arriba y un abajo.

2. La potencia intelectiva y sensitiva.

(94-160). Uno y otra son corpóreos: el movilísimo *animus* está formado por átomos particularmente pequeños, una mezcla homogénea de aire, viento, calor y una cuarta sustancia sin nombre, el *anima animae*. Como consecuencia de la relación de los componentes se originan diversos temperamentos; cuerpo y alma están estrechamente relacionados entre sí. Lucrecio rechaza que sea sólo el alma, no el cuerpo, quien tiene percepciones y que, como cree Demócrito, los átomos del cuerpo y del alma estén presentes en igual número. El *animus* es superior al *anima* (231-416).

El alma es mortal, porque sus átomos sutiles se disipan rápidamente en el todo; nace, crece y muere junto con el cuerpo, sin el cual –dispuesto al sufrimiento y divisible como es– no puede hacer nada. Si fuese inmortal, debería tener cinco sentidos; ya que los miembros amputados al comienzo sobreviven, el alma es divisible. No tenemos ningún recuerdo de existencias precedentes; el alma no viene al cuerpo de fuera, sino que está estrechamente conectada con él. La metempsícosis presupone cambio, lo que contradice el concepto de inmortalidad; la idea de que las almas inmortales en la procreación estén a la espera delante de la puerta es ridícula (417-829).

Ya que el alma es mortal, la muerte no nos incumbe; es el fin de la percepción. La creencia en una supervivencia engendra ilusiones. La naturaleza misma nos invita a dejar la vida como un convidado saciado. Las llamadas penas de ultratumba son símbolos de nuestra vida terrenal. También los hombres más grandes tienen que morir. Agitarse no lleva a la felicidad; ¿por qué aferrarse a la vida? No se puede escapar a la muerte (830-1094).

4. El proemio ha sido claramente trasladado aquí desde I, 926-950 por el primer editor antiguo (1-25). Lucrecio se refiere a las percepciones sensibles. De las superficies de los cuerpos son emitidos simulacros compuestos por átomos sutilísimos (26-126). Hay también imágenes que se producen por sí solas en el aire (127-142). Estas imágenes pueden penetrar sustancias permeables, como el vidrio, pero no materiales compactos, y son reflejadas por los espejos. Se mueven muy rápidamente (143-215).

Sin ellas no podríamos ver. Lucrecio explica por qué podemos evaluar la distancia de un objeto a nosotros y percibir no el simulacro sino el objeto mismo, por qué la imagen especular parece colocada detrás del espejo, por qué aparece invertida, cómo se realiza el deslumbramiento, por qué torres cuadradas desde lejos parecen redondas y por qué nos acompaña la sombra (216-378).

En las llamadas ilusiones ópticas no se equivocan los sentidos, sino el espíritu que interpreta sus percepciones. Quien considera que no se pueda saber nada no puede según su propio juicio saber nada, y por lo tanto no puede hacer afirmaciones de teoría del conocimiento. Las percepciones de los sentidos son fidedignas (379-521).

Después del oído, el gusto, el olfato y las aversiones instintivas (522-721) Lucrecio trata las imágenes del pensamiento y el ensueño (722-821) y rechaza una antropología teleológica (822-857). Siguen fenómenos psicosomáticos, como el sentido del hambre (858-876), el movimiento como acto voluntario (877-906), el sueño, de nuevo el ensueño y, en estrecha correlación, el amor sexual (907-1287).

5. Lucrecio alaba a su maestro Epicuro como un dios y anuncia los temas del libro (1-90).

El mundo es perecedero, no divino. Los dioses no pueden tener su morada en ninguna parte del mundo y no lo han creado, puesto que es imperfecto y las condiciones vitales son desfavorables al hombre (91-234). También los elementos están sujetos a la transformación. Nuestra memoria histórica es reciente y hay siempre nuevos inventos, por ejemplo la construcción de órganos, la filosofía epicúrea y su proclamación en versos latinos. Sin embargo el hecho de que el conocimiento de épocas más antiguas nos resulte imposible debido a acontecimientos catastróficos es una demostración más de la caducidad de todas las cosas. Eternos son sólo los átomos y el vacío. La lucha de los elementos puede desembocar por ejemplo en un incendio cósmico como el de Faetón o en un diluvio universal (235-415).

El cosmos ha tenido origen en el caos por una mezcla de átomos diferentes; estos se separan haciendo que se unan el semejante con el semejante, los elementos se ordenan según su peso (416-508). Lucrecio explica los fenómenos astronómicos apelando a «causas diversas», con Epicuro y sus fuentes, sin tener en cuenta la ciencia seria de su época: el sol no es más grande de lo que nos parece; quizá se forma de nuevo cada día. Es posible que la luna tenga luz propia; sus fases pueden también ser producidas por otro cuerpo celeste que la esconde, etc. (509-771).

Sigue el origen de plantas, pájaros y animales. Estos últimos se han formado a través de una procreación primigenia en el seno materno de la tierra, entonces todavía capaz de generar. Muchos seres no fueron capaces de sobrevivir; siguieron viviendo los fuertes, astutos o veloces. Creaturas mixtas como los centauros no existieron nunca (772-924).

Después de la época de la humanidad primigenia, con la construcción de las casas, los vestidos, el hogar y la familia comienza la vida civil (925-1027). El lenguaje no es creado por un individuo, sino que surge poco a poco a partir del principio de la utilidad (1028-1090). Después que se aprendió a dominar el fuego sabios reyes fundan las ciudades: después del descubrimiento del oro la riqueza sustituye a la fuerza y a la belleza. Después de la caída de los reyes se desarrolla el derecho (1091-1160).

De los dioses reciben noticia los hombres a través de visiones de sus figuras sublimes. En contraste con la verdadera devoción, que está unida a la serenidad del alma, la ignorancia produce un infundado temor a los dioses, por ejemplo ante el rayo y otras amenazas a nuestra vida (1161-1240).

Se descubre la metalurgia, la equitación, los carros de combate y los carros de hoces y se utilizan en batallas los elefantes y otros animales (1241-1349). Aparecen por fin el tejido, la agricultura y la música, la astronomía, la literatura, las artes figurativas. Sin embargo la avidez y la furia bélica enturbian la imagen del progreso (1350-1457).

6. Atenas es la patria de la agricultura, de las leyes y del gran maestro Epicuro (1-41). Tema del libro es la metereología; Lucrecio ruega a la musa Calíope que le asista (43-95).

Se explican el trueno y los rayos (96-422), las trombas marinas (423-450), las nubes, la lluvia, la nieve, el granizo (451-534), los terremotos (535-607), las corrientes de agua (608-638), el vulcanismo (639-702). Después de una observación incidental sobre el método de explicar un fenómeno por medio de diversas causas (703-711) Lucrecio trata sobre las inundaciones del Nilo, sobre el Averno y determinadas fuentes dignas de señalar (712-

905), así como del magnetismo (906-1089). Al final quedan las enfermedades, en particular la peste de Atenas (1090-1286).

Fuentes, modelos, géneros

Lucrecio se declara con entusiasmo religioso (p. ej. 5, 1-54) seguidor de Epicuro. Como era de esperar, existen numerosas coincidencias de contenido con los escritos del maestro y con el modelo de éste, Demócrito.[1] Lucrecio habrá conocido además obras perdidas de epicúreos más recientes. ¿Deberá a éstas sus conocimientos científicos que a menudo van más allá de Epicuro? ¿O bien utilizará en parte también escritos de otras escuelas filosóficas o a manuales científicos? Cuando algunas concepciones suyas contrastan con las doctrinas fundamentales del epicureísmo, es preferible la segunda alternativa.

Hay que pensar también en fuentes médicas. Lucrecio comparte su interés por la medicina –como, en general, su esfuerzo por explicar físicamente los fenómenos naturales– con Empédocles, sobre el cual el discípulo de Epicuro, Hermarco, escribió 22 libros. El poeta encuentra en Tucídides una descripción médicamente exacta de la peste de Atenas. Aparecen impresionantes correspondencias con el médico Asclepiades[2] de Bitinia, que se estableció en Roma poco antes del 91 a.C., de modo que Lucrecio pudo haberse encontrado con él: le debe la explicación corpuscular de las enfermedades (4, 664-671), la doctrina corpuscular de la nutrición (6, 946-947; 1, 859-866) y además muchos detalles significativos.[3] Existen paralelismos médicos también para el experimento con las ropas de lana (1, 305-310) y para la demostración de la corporeidad del aire (1, 271-279). Material de este tipo remonta en parte en último análisis a fuentes más antiguas, por ejemplo Demócrito.

Lucrecio se expresa críticamente con relación a Heráclito, pero también a Empédocles, a Anaxágoras y al venerado Demócrito. Parece obvio pensar en una mediación doxográfica; ¿el mismo Epicuro no utiliza ya a Teofrasto? Lucrecio combate doctrinas estoicas (p. ej. 3, 359-369) que además quiere atacar poniéndolas también bajo el nombre de Heráclito; critica la desconfianza de Platón con relación a la percepción sensible (4, 379-468) y rechaza la prueba cosmológica de la existencia de Dios de los aristotélicos (2, 1024-1043). Rechaza realmente la concepción teleológica al estilo del Peripato y de la *stoa*, pero a pesar de ello, por la vía que lleva más allá de las imágenes cósmicas y las opiniones de la ciencia natural antigua, se introducen subrepticiamente rasgos vitalísticos e hilozoísticos.

1. P. ej. Epicuro en Cic. *fin.* 1, 62; Demócrito VS 68 B 191 DIELS-KRANZ.
2. A. STÜCKELBERGER 1984, espec. 149-156.
3. Cf. 2, 760-771; 4, 680-681; 6, 794-796; 6, 1114-1115.

Como poema didáctico *De rerum natura* se coloca en la venerable tradición de un género poético que remonta a Hesíodo (s. VIII/VII a.C.) y a los presocráticos. La elección de la forma métrica no resulta obvia, si se conoce la actitud discordante del epicureísmo con relación a las bellas letras. A los ojos de los lectores romanos una materia de amplias dimensiones exige ciertamente dignidad de forma. La poesía didáctica helenística, que a menudo se dedicaba a temas insignificantes –hasta a los cosméticos y a los venenos de los reptiles– no puede servir de ayuda a nuestro poeta, si bien la poética calimaquea no ha pasado sobre él sin dejar huella y el himno inicial a Venus es comparable con el himno a Zeus que abre los *Fenómenos* de Arato. Pero Lucrecio, a diferencia de Arato, conoce a fondo su materia. Dado que el romano está profundamente compenetrado con el significado universal de la interpretación epicúrea del cosmos, no le queda más elección que recurrir estilísticamente a los presocráticos: Parménides (s. V a.C.) y Empédocles († hacia el 423 a.C.) exponen su imagen del universo en el metro «épico». El título de la obra lucreciana, *De rerum natura*, es una latinización del griego (Περὶ φύσεως). Empédocles, maestro poético de la física, es para Lucrecio, a pesar de las diferencias doctrinales, mucho más que un simple modelo literario. Convencido de tener cosas importantes que comunicar a sus lectores, Lucrecio escoge una forma estilística «sublime», que en ciertos pasajes eleva hasta la esfera religiosa por medio de elementos hímnicos, remontando por ejemplo al himno homérico a Afrodita (1, 1-61). Crea así una poesía didáctica filosófica de ambiciones presocráticas. De forma completamente lógica, en la lengua su modelo admirado es Enio, el fundador de la poesía hexamétrica en Roma.

Peculiar es la mezcla del estilo «elevado» y de la prédica filosófica popular, la diatriba. Este género subliterario, que se hace remontar a Bión de Borístenes († hacia el 255 a.C.), utiliza módulos expresivos coloridos y elementos de diálogo ficticio. Exteriormente se lo puede definir como tesis ético-parenética[1] o como declamación con acentuación dialógica. Partes de carácter diatríbico –por ejemplo al comienzo del segundo libro o al final del tercero y del cuarto– recuerdan a Lucilio y a Filodemo; éstos preparan el camino a Horacio y a Juvenal. El final del libro tercero es una diatriba, no una *consolatio*.[2]

El hecho de que cada libro esté provisto de un proemio propio puede atribuirse a un principio helenístico que es adoptado desde el comienzo por la literatura técnica latina.[3]

1. H. THROM, Die Thesis. Ein Beitrag zu ihrer Entstehung und Geschichte, Paderborn 1932; BONNER, Declamation; panorámica sobre la investigación relativa a la diatriba y producción afín en: K. BERGER, Hellenistische Gattungen im Neuen Testament, ANRW 2, 25, 2, 1984, 1031-1432, espec. 1124-1132.

2. B.P. WALLACH 1976.

3. E. PÖHLMANN, Charakteristika (v. Poesía didáctica) 888.

Sólo de forma accesoria recordamos que Lucrecio conoce también la tragedia, la comedia y el epigrama.

Técnica literaria

La comparación con Epicuro muestra que Lucrecio le ha dado de forma independiente a su obra nitidez de estructura, eficacia de argumentación y unidad de estilo. El resultado literario es muy apreciable. Se trata de tres pares de libros: el primero y el último par tratan del mundo que nos rodea y están dirigidos en último término contra el temor a los dioses.[1] Los libros centrales se refieren a la interioridad del hombre. A esta arquitectura «central» se superpone una «en progresión». De proemio en proemio se realiza una intensificación bien meditada: Epicuro aparece sucesivamente como hombre y liberador (libro 1), como figura paterna en el sentido romano (libro 3), como dios (libro 5) y en fin como el punto de llegada de la historia y el más noble hijo de Atenas (libro 6). Por lo que podemos ver hasta ahora, en Roma no se ha concebido nunca un amplio poema hexamétrico de forma tan meditada y convincente. Virgilio puede partir de esta creación.

Cada libro está cuidadosamente modelado en cada parte; la ordenación del material y de los argumentos, así como la elección de las imágenes, es obra personal de Lucrecio; en el quinto libro, que trata de combinar los resultados de la ciencia con la filosofía de Epicuro, se realiza una empresa literaria particularmente difícil.

Cada libro tiene un proemio propio, a excepción del cuarto, cuyo proemio proviene del libro primero. Los proemios son solemnes; a menudo, como en el himno a Venus (1, 1-61) o en la exaltación de Epicuro (5, 1-54), el tono es religioso. El lector debe estar preparado para recibir un mensaje sublime, destinado a cambiar su vida. A los proemios propiamente dichos se une la *propositio*, a menudo ampliada por medio de *excursus*. Así, en el primer libro, a la súplica introductoria a Venus le sigue la dedicatoria a Memio (50-53, 136-145); en este marco se inserta el anuncio, igualmente dividido en dos partes, de los temas de toda la obra (54-61; 127-135); en el centro se coloca la respuesta a la acusación de *impietas* (80-101), flanqueada por la alabanza de Epicuro (62-79) y por la puesta en guardia contra los *dicta vatum* con el homenaje a Enio (102-126): ¡una artística composición en anillo!

En toda la obra los motivos conductores –la potencia creadora de la naturaleza, la liberación de la *religio* por medio del conocimiento científico de la naturaleza– y los problemas metódicos son introducidos gradualmente. Lucrecio vuelve continuamente –en las transiciones y en los proemios internos– sobre pro-

1. El tema final del libro segundo anticipa el quinto.

blemas como la importancia de la conclusión de lo visible a lo invisible, la función de la poesía en la didáctica filosófica, la latinización de la filosofía, la progresiva penetración del lector en la materia. En el libro primero y en el segundo el final va precedido por un proemio interno (1, 921-950; 2, 1023-1047).

A los proemios se unen por lo regular textos de transición, que anuncian el tema del libro, constituyen componentes fijos del tratamiento general y unen estrechamente el proemio con el libro mismo. Existen sin embargo uniones también entre los proemios; no son compuestos sin consideraciones entre ellos. Estas observaciones hacen parecer como casi carente de perspectiva un análisis dirigido a señalar estratificaciones genéticas.

Al igual que los proemios tienen el fin de preparar al lector para cada libro y guiarlo en el transcurso de la obra, así también los *excursus* son al mismo tiempo momentos de pausa y estímulos para un planteamiento más profundo. Recordemos los *excursus* sobre la madre de los dioses y sobre las penas de ultratumba, así como la detallada descripción de la peste en el último libro.

La exposición científica es aligerada también por medio de pasajes de carácter diatríbico; piénsese en el segundo proemio o en los largos pasajes finales del libro tercero y cuarto. La unión de estilo diatríbico y de dignidad épica hace de Lucrecio un precursor de la sátira «trágica» de Juvenal. En estas partes son empleados ampliamente los instrumentos retóricos, por ejemplo –para combatir el temor a la muerte– la personificación de la Naturaleza (3, 931), o –para eliminar la pasión amorosa– la descomposición retórica (μερισμός, cf. 4, 1072-1191) y la diversión (*avocatio*, cf. 4, 1063-1064; 1072). Largas partes del libro quinto dan al lector una impresión tal de viveza como sólo alguna vez la ficción científica consigue crear (*evidentia*).

Proemios y finales de libro guardan relación entre sí –a menudo con una relación de contraposición, como en los libros 2, 3 y 6, y también en el libro quinto.[1] Existen también relaciones entre un libro y otro: la historia de la civilización del quinto libro culmina en la alabanza de Atenas al comienzo del sexto y la temática del final del primer libro es un anticipo del segundo. El intento de subdividir «retóricamente» cada libro según el esquema *prooemium –narratio* o *argumentatio– peroratio* no añade nada a cuanto se ha señalado hasta ahora. Sobre todo sería artificial una separación de *narratio* y *argumentatio*.

En las partes principales Lucrecio seduce por la claridad de la estructura. Como autor didáctico guía con diligencia a su lector. Las reparticiones son indicadas con señales: *nunc age* introduce con frecuencia una nueva sección, las subsecciones comienzan con *praeterea* y semejantes. Maneja magistralmente el arte

1. H. Klepl, Lukrez und Virgil in ihren Lehrgedichten. Vergleichende Interpretationen, tesis Leipzig 1940, 127 s.

de la argumentación; hay que señalar la técnica de la conclusión por analogía, particularmente de lo grande a lo pequeño o de lo visible a lo invisible,[1] pero también la «demostración apagógica» (por el absurdo), que muestra como de la admisión de la tesis contraria resultan consecuencias carentes de sentido. Puesto que el criterio no es el contraste con un axioma reconocido sino la no representabilidad empírica, Lucrecio puede manifestar aquí humorismo –pensemos por ejemplo en la risa de los átomos (2, 976-990).

Cada tesis es iluminada desde diversos ángulos: por ejemplo con formulación positiva y negativa, ilustración, reanudación, refutación de la tesis opuesta, ejemplo contrario, recapitulación como retorno al punto de partida. Como instrumento de conocimiento y de demostración Lucrecio emplea numerosas semejanzas, en parte derivadas de la tradición filosófica (Demócrito: el polvillo que baila en el sol, 2, 109-141), en parte también de fuentes médicas (v. Fuentes). Sin embargo él sabe conferirles el vivo atractivo de la observación directa. La fuerza de sugestión visual está más marcada en él que en muchos otros poetas latinos. A veces deja que las demostraciones actúen con la fuerza de su número: para la mortalidad del alma presenta una treintena de argumentaciones (3, 417-829). De acuerdo con los principios de la retórica prefiere poner al final el argumento probatorio más eficaz.

La sugestión acústica es buscada por la técnica de la repetición conscientemente manejada; como antes Empédocles, Lucrecio imprime indeleblemente lo que es esencial en la mente de quien lo escucha. Dado que esto ocurre constantemente a pequeña escala está justificado admitir la repetición incluso de algunos pasajes más amplios; sin embargo difícilmente se podrá aceptar tomar de nuevo completo el proemio interno del primer libro al comienzo del cuarto.

Lengua y estilo

Lengua y estilo están en primer lugar al servicio del contenido. Como creador de palabras[2] y maestro de traducciones por medio del calco –por ejemplo *rerum natura* y *primordia rerum*– Lucrecio puede compararse sólo con Ovidio o Cicerón.

---

1. Cf. P.H. SCHRIJVERS 1978.

2. Abstractos en *-men* y *-tus*, formaciones nominales en *-cola* y *-gena*, adverbios en *-tim* y *-per*, adjetivos en *-fer* y *-ger*; J. PERROT, Observations sur les dérivés en *-men*. Mots en *-men* et mots en *-tus* chez Lucrèce, REL 33, 1955, 333-343; sobre lengua y estilo: W.S. MAGUINNESS, The Language of Lucretius, en: D.R. DUDLEY, ed., 1965, 69-93; L. WALD, Considérations sur la distribution des formes archaïques chez Lucrèce, Helikon 8, 1968, 161-173; J. VONLAUFEN, Studien über Form und Gebrauch des lateinischen Relativsatzes unter besonderer Berücksichtigung von Lukrez, Freiburg (Suiza) 1974; G. CARLOZZO, L'uso dell'ablativo assoluto in Lucrezio, Pan 4, 1976, 21-49; C. SALEMME, Strutture foniche nel *De rerum natura* di Lucrezio, QUCC NS 5, 1980, 91-106; G. CARLOZZO, L'aggetivo esornativo in Lucrezio, Pan 8, 1987, 31-53; G. CARLOZZO, Il participio in Lucrezio, Palermo 1990.

La claridad es –de acuerdo con los principios epicúreos– el principal objetivo estilístico de Lucrecio (v. Universo conceptual I). En efecto, el poeta toma muy en serio esta exigencia: en él, contenido y forma lingüística no son separables. Por ejemplo Lucrecio hace lingüísticamente perceptible por medio de la *tmesis* el concepto de la imposibilidad de la separación (1, 452 *seque gregari*). Ritmo y sonido se conforman estrechamente a la comunicación. Los juegos de palabras tienen un significado más profundo: en la leña (*lignis*) está escondido el fuego (*ignis*).

En la lengua y estilo de Lucrecio la moderna pericia artística del helenismo y la tradición latina antigua se funden en una nueva unidad inescindible. Una innovación sintáctica que emerge contemporáneamente en Lucrecio y en Catulo es por ejemplo el acusativo a la griega. Un efecto de arcaicidad deriva en cambio del hecho de que la arquitectura verbal de los versos de Cicerón y de los augústeos encuentra sólo escasas correspondencias en Lucrecio. Como en Enio –y a diferencia del uso clásico– más de un adjetivo[1] puede referirse a un sustantivo. Una impresión de «latín arcaico» es producto también de los largos periodos que se extienden por muchos versos.[2] Este rasgo estilístico está por otra parte ligado también al contenido «prosaico», argumentativo, al que corresponde una cantidad de partículas conjuntivas que se encuentran difícilmente en poesía. Del contraste entre la lengua apasionada y dinámica y el amplio empleo de uniones lógicas que le imponen rígidas bridas nace un efecto de «rebelión expresiva» que abre al latín una nueva dimensión de lo sublime.

A este efecto prestan una contribución esencial los solemnes espondeos[3] incluidos de forma ponderada, que son un elemento del σεμνόν. La predilección lucreciana por el dáctilo puro[4] en el primer pie hará escuela; su diligencia en el tratamiento del cuarto pie prepara la técnica virgiliana. La conveniencia métrica tiene un influjo en el uso de los arcaísmos, como muestra por ejemplo la alternancia de *sorsum*, *seorsum* y *sorsus* en el ámbito de cuatro versos (4, 491-494), que por otra parte debía parecerles a los lectores antiguos como una fineza de gusto particularmente «helenístico». Como *poeta doctus* Lucrecio se atreve todavía, como Enio, a una «disección» en plena regla de las palabras, una violencia que el gusto augústeo no permitirá más.[5] De vez en cuando, pero no con demasiada frecuencia, la *-s* final continúa no haciendo posición, como en el latín arcaico, o bien se

1. P. ej. 2, 1-8; 3, 405; 413; 5, 13; 24-25.

2. La tesis de un desarrollo del encabalgamiento entre los libros 1, 2, 5 por un lado y 4, 3, 6 por el otro, no ha quedado sin contradicciones, p. ej. L. GOMPF 1960.

3. J. PAULSON, Lucrezstudien I. Die äussere Form des lucretianischen Hexameters, Göteborg 1897.

4. Ch. DUBOIS, La métrique de Lucrèce comparée à celle de ses prédecesseurs Ennius et Lucilius, Strasbourg 1933; W. OTT, Metrische Analysen zu Lukrez, *De rerum natura* Libro 1, Tübingen 1974.

5. *Inter quaecumque pretantur* (4, 832).

utilizan el pesado genitivo femenino en *-ai*, el elegante genitivo plural en *-um* (en vez de *-orum*) y el infinitivo dactílico en *-ier*; sin embargo las formas «regulares» son con diferencia mucho más frecuentes. Palabras de cuatro o cinco sílabas al final de verso no son rigurosamente evitadas.

Si bien el estilo de Lucrecio en su conjunto no puede en absoluto ser definido como arcaico, un cierto arcaísmo deriva sin embargo continuamente del esfuerzo de subrayar la dignidad de su enseñanza recurriendo a Enio o a Empédocles; una obra περὶ φύσεως tiene carácter de revelación. Sobre todo en los proemios Lucrecio emplea elementos del lenguaje de la oración y de los misterios. En este sentido se explica la observación de que en las partes hímnicas no pronuncia, por devoto temor reverencial, el nombre de su «dios», Epicuro; esto ocurre sólo cuando se trata de la naturaleza mortal del maestro (3, 1042).

Que un texto didáctico deba contener numerosos elementos «retóricos» (v. Técnica literaria) es –a partir de Empédocles, que por este motivo era señalado como maestro de Gorgias– tan obvio como el hecho de que para Lucrecio poesía y retórica no se excluyen entre sí. Este poeta, al que toda trivialidad es extraña, ennoblece incluso la diatriba, al igual que por otro lado anima con viva fantasía el lenguaje de la ciencia. Comunicaciones transversales entre física y ética nacen de la terminología unitaria que se adapta a ambas disciplinas. Particularmente sintomático es el patrimonio de metáforas, por ejemplo en el campo de la estructura atómica del cosmos (metáforas del tejido) o del movimiento de los átomos (metáfora del río). Representaciones tomadas de la esfera de lo orgánico, de la sociedad humana,[1] de la guerra son transportadas al mundo de los átomos. El soplo de la poesía hace aparecer el cosmos, la naturaleza y la madre tierra más animados de cuanto podrían serlo a partir de la doctrina epicúrea (p. ej. 5, 483-488; cf. 5, 827), tanto así que en ciertos pasajes hace pensar en Posidonio. De este modo el lector es liberado del temor ante el universo físico. Las metáforas son artísticamente entretejidas con las comparaciones; también en ello Lucrecio se muestra como maestro del arte de convencer y de persuadir.

También el arte lucreciano de la repetición –formado sobre el de Empédocles– está orientado al efecto psicológico. Actúa tanto en la amplia (v. Técnica literaria) como en la pequeña dimensión; pensemos por ejemplo en las resonancias «musicales» de los añadidos con repetición de palabra (p. ej. 3, 11-13). Como motivo conductor Lucrecio utiliza por ejemplo la imagen de los niños en la oscuridad,[2] la semejanza de las letras del alfabeto,[3] así como la idea del morir y del nacer.[4]

1. P. ej. *concilium, leges, foedera*.
2. 2, 55-61; 3, 87-93; 6, 35-41.
3. 1, 817-829; 908-914 (¿interpolación?); 2, 760-762; 1007-1018; 2, 688-699 (¿interpolación?).
4. 1, 670-671; 792-793; 2, 753-754; 3, 519-520.

Ciertamente es natural distinguir entre la sobriedad estilística de las exposiciones científicas y el *pathos* de otras partes –por ejemplo del final del libro tercero–, pero no faltan superposiciones. ¿Es posible que la «gracia inmortal» (1, 28) se derrame sólo sobre algunas partes y no impregne el conjunto como un tinte (1, 934)? También en las partes argumentativas habla un poeta, ¿y en su boca qué puede tener un sonido más sublime que el lenguaje de las cosas?

Como estilista Lucrecio une la fantasía dinámica de un Enio con la sutileza de Ovidio y el amplio respiro de un Virgilio o de un Lucano. La interacción de visualidad, acústica y gestualidad produce en la danza de los sonidos un movimiento lingüístico imitativo puesto al servicio del contenido y dotado sin embargo de una propia nobleza inconfundible.

Universo conceptual I: Reflexión literaria

El concepto lucreciano de la poesía difiere de la poética hedonístico-jocosa del epicúreo Filodemo. Él modifica la antigua temática de la inspiración en parte en el sentido de la tradición calimaquea:[1] se mueve por senderos inexplorados.

Motivos religiosos son secularizados: Lucrecio es inspirado por *laudis spes magna* (1, 923), por tanto no por Dioniso. A pesar de ello, al comienzo (1, 1) invoca a Venus como la divinidad apropiada para su argumento, como conviene a un poeta didáctico que saca la inspiración del propio objeto; aparece también sin embargo el pensamiento de la magia persuasoria de la diosa (1, 28; 39-40). Solamente en el libro último se dirige a la musa Calíope, ya invocada por Empédocles,[2] a quien ruega que le indique el camino hacia la gloria (6, 92-95).

Lucrecio se expresa sobriamente a propósito de la lengua o de la literatura. El lenguaje se ha desarrollado al comienzo naturalmente y siempre según el criterio de la utilidad. A sus ojos la poesía no posee valor autónomo, sino que tiene el único cometido de endulzar la doctrina que él quiere transmitir a sus lectores. A este propósito emplea la imagen del vaso de medicina endulzado por el borde con miel (1, 936-941).[3] Lucrecio se considera por lo tanto –de acuerdo con una antigua tradición– un médico, no un sacerdote, como más tarde Virgilio. Como cualidad principal de su poesía subraya –en correspondencia con las exigencias

1. E.J. KENNEY, *Doctus Lucretius*, Mnemosyne 23, 1970, 366-392; helenística por ejemplo la contraposición cisne-grulla 4, 180-182; 909-911; el prado de las Musas deriva de Querilo 1, 1 s. KINKEL.

2. B 131, 3; cf. 3, 3-5 DIELS-KRANZ.

3. El texto más próximo es *Schol. vet. in Hesiodi Opera et dies*, p. 1 y 4 PERTUSI; cf. Hor. *sat.* 1, 1, 25 s.; Jerónimo, *epist.* 128, 1 (no necesariamente de Horacio, ¿por qué no de la realidad?). De forma diferente Estrabón, *geogr.* 1, 2, 3 (C 15-16) sobre poesía como filosofía para principiantes (estoico).

estilísticas de Epicuro–[1] la claridad (*lucida ... carmina* 1, 933 s.). La poesía parece concluir en la retórica.

Como buen autor didáctico quiere hacer comprensibles ciertos datos difíciles de carácter científico. Desde este punto de vista su propósito operativo es sin embargo exotérico en una medida distinta que en Epicuro, aunque la romanización no tiene tanto alcance en él como en las obras filosóficas de Cicerón. Al entendimiento con el público sirve también su empleo del mito, de las metáforas y de las comparaciones. Lucrecio quiere guiar a su lector a lo invisible partiendo de lo visible (p. ej. 4, 110-122). El lector debe reconocer lo uno a partir de y en relación con lo otro (*alid ex alio* 1, 1115). Debe darse cuenta de como emplea las palabras y los mitos: los nombres divinos son como mucho admitidos como metonimias, como Lucrecio aclara en conexión con una alegoría estoicizante de la *Magna Mater* (2, 655-659; 680). La transposición de las penas de ultratumba a este mundo suena como una «interpretación secularizante», pero es ciertamente entendida como la indicación racionalista del origen de aquellos mitos y su liquidación (3, 978-1023).

Junto a Epicuro rinde homenaje sobre todo a dos grandes poetas: uno griego, Empédocles, y uno romano, Enio. Admira profundamente al uno y al otro, a pesar de la diferencia de escuela filosófica. Sobre ellos ha modelado su estilo sublime, con ellos se ha formado como poeta. Pero hay más: sabe que está unido a ellos en el papel de iluminador.

Notas todavía más personales –que nos iluminan acerca de la reflexión del poeta sobre sí mismo– las encontramos cuando Lucrecio nos hace participar en sus noches de vela,[2] en las que trabaja en el *De rerum natura*. Habla aquí el solitario[3] individuo creador: una experiencia de la edad republicana tardía. Vemos también al autor mientras escribe, cuando inesperadamente se observa a sí mismo desde lo alto: así, para ilustrar su propia doctrina sobre los sueños, nos dice que se ve en sueños mientras trabaja en el *De rerum natura* (4, 969-970), o bien menciona como ejemplo de invención moderna la exposición de la filosofía epicúrea en latín (5, 336-337).

En esto Lucrecio debe luchar con su lengua materna, que acusa de «pobreza» (*egestas* 1, 139; 3, 260)[4] y a la que en efecto enriquece (v. Lengua y estilo). Es

1. Claridad y uso de las palabras en sentido propio (Diog. Laert. 10, 13). Lucrecio critica a Heráclito por la cualidad opuesta (*obscuram linguam* 1, 639).

2. Escribir de noche es naturalmente un *topos*, pero a pesar de ello corresponde con frecuencia a la realidad; Lucrecio infunde en el tema un elemento de vida personal.

3. Como escritor Lucrecio es solitario; naturalmente, esto no ofrece ninguna indicación sobre su vida cotidiana.

4. Aquí debe adaptarse también a un prejuicio de Memio, que desprecia la literatura latina (Cic. *Brut.* 247).

testimonio de su conocimiento lingüístico el hecho de que ilustre la teoría atómica con las múltiples combinaciones de las letras, es decir de los sonidos. Lucrecio quizá ha tenido en mente la idea de no deber limitarse a comunicar teóricamente el contenido de su doctrina, sino reproducirlo concretamente con medios acústicos. Por ello su obra poética no se limita al revestimiento o embellecimiento exterior, como la imagen del vaso untado de miel haría pensar a primera vista. La praxis del gran poeta es mejor que su teoría (si fuese lo opuesto no sería un poeta). Epicuro quiere ciertamente que se adecúe fielmente a la *vis* que está en la base de las palabras (Cic. *fin.* 2, 6; cf. *ad Herodotum* 37), y exige por lo tanto correspondencia entre palabras, pensamiento y objeto, pero no concede ningún valor a la poesía;[1] por ello Lucrecio se siente como retado.

Él sigue al pie de la letra el precepto de Epicuro: «mirar como con los propios ojos el pensamiento que está en la base de cada palabra» (*ad Herodotum* 38).[2] Epicuro llamaba «profecía» a su propia filosofía; para Lucrecio esta ambición se relaciona de modo completamente natural con la concepción empedoclea de la teoría de la naturaleza como profecía.[3] Del papel de profeta forma parte también la crítica de las opiniones falsas. También este rasgo une a Lucrecio con los griegos antiguos. En su iniciación poética Hesíodo había aprendido de las Musas que lo inspiraban proféticamente (*theog.* 31 s.) que ellas son capaces no sólo de proclamar muchas mentiras creíbles, sino también, si lo desean, la verdad (*theog.* 27 s.). Como Empédocles (y también Jenófanes) Lucrecio, en un ambiente que sigue esperando poesía mitológica, intenta crear una novedad: una poesía centrada en lo verdadero y en lo real. A Lucrecio el distanciamiento con relación al mito le crea problemas análogos en la poética, como más tarde, en contextos diferentes entre sí, será el caso de Juvenal y, absolutamente por principio, de Prudencio.

Las imágenes de Lucrecio, tan llenas de vida orgánica, a menudo contrastan extrañamente con la sobriedad de la visión epicúrea del universo, pero ha sabido superar desde el interior la hostilidad del epicureísmo hacia la cultura y por esto a la larga ha sido el único en asegurar a esta doctrina una duración e influencia permanente. Más aún, sus imágenes poéticas han sobrevivido con mucho al fin del epicureísmo.

---

1. Epicuro enseña que el sabio no se dedicará en concreto a la poesía (Diog. Laert. 10, 121 b; cf. también Cic. *fin.* 1, 71-72. Que no es del todo ajeno a la retórica lo demuestra la estilísticamente cuidada (exotérica) *Carta a Meneceo*.

2. Sobre la lengua como espejo de la realidad cf. Orig. *c. Cels.* 1, 24, p. 18 HOESCH; Procl. *in Plat. Cratyl.* 17, p. 8 BOISS. Filodemo pensaba de otra manera.

3. D. CLAY, The Sources of Lucretius' Inspiration, en: J. BOLLACK y A. LAKS, ed., Études sur l'épicurisme antique, Lille 1976, 203-227.

Universo conceptual II

Lucrecio se duele de la época sin paz en la que vive. La súplica a Venus por la paz es tanto más conmovedora por cuanto el poeta en realidad no cree que los dioses se preocupen del destino de los hombres. Venus es la divinidad protectora de los romanos, en particular de Memio; representa al mismo tiempo el eterno poder de la naturaleza que determina los nacimientos, pero es invocada y se le implora por la paz también como *hominum divomque voluptas*; simboliza por lo tanto también el valor más alto de los epicúreos, el placer «en reposo».[1] Memio es exhortado a olvidar los afanes por medio de la contemplación.[2]

Lucrecio espera encontrar en la filosofía la paz que la situación histórica de su tiempo no puede ofrecerle. En una época en la que un déspota sucede a otro el poeta romano se aparta de los acontecimientos cotidianos y descubre en la contemplación el macrocosmos físico, pero junto con ello también el mundo del alma humana aislada. Aunque la física constituía para los epicúreos la «primera enseñanza»[3] y era por lo tanto natural que Lucrecio limitase a ella su exposición, resulta sin embargo sorprendente para un romano el poco espacio que ocupa en el *De rerum natura* el sector filosófico preferido por su nación: la ética.

La fuerza de atracción de la doctrina de Epicuro reside para él en el hecho de que este filósofo une estrechamente entre ellos macrocosmos y microcosmos. La paz interior debe nacer de la correcta visión del mundo exterior. Lucrecio observa la realidad con ojo penetrante –más que muchos otros poetas romanos. Incluso en el conocimiento de sí mismo ignora indulgencias e ilusiones: el alma es mortal, el más allá y sus castigos no existen.

Pero a diferencia del griego tardío Epicuro, que sin descomponerse se adapta sonriendo a lo inevitable, Lucrecio, que con su pueblo pertenece a un estado cultural «más joven», proclama en voz alta estas ideas –quizá pensando que de ese modo tendrían un efecto consolatorio mayor de lo que pueda parecer a primera vista. Con la misma violencia desenmascara el amor: rara vez en épo-

1. Ello no excluye la referencia a la Philia de Empédocles y a la Afrodita de Parménides.

2. Para los epicúreos la oración es la serena contemplación de los dioses en su perfección (como camino hacia una vida digna de los dioses); por esto los versos 1, 44-49 (una intensificación de *Odisea* 6, 42-49) no están fuera de lugar, aunque no estén integrados en el contexto de forma satisfactoria. Digna de consideración es la propuesta de incluir estos versos después del v. 79 de K. GAISER, Das vierte Prooemium des Lukrez und die «lukrezische Frage», en: Eranion, FS H. HOMMEL, Tübingen 1961, 19-41.

3. K. KLEVE 1979, 81-85.

ca precristiana se ha tronado con tanta pasión contra la pasión.[1] En el *pathos* de estos pasajes se funden arte y naturaleza.

La superación del paralizante temor a los dioses, de la superstición, es una de las metas principales de Lucrecio, que a diferencia de la mayor parte de los críticos antiguos de la religión, incluido Epicuro, no se detiene ni siquiera ante el culto de estado, aunque evita mayormente referirse de forma demasiado explícita a circunstancias específicamente romanas. Para él Epicuro, que se atreve a mirar con ojos fijos el espectro amenazador de la *religio* (en otros autores *superstitio*), es el gran liberador. Le rinde homenaje, como en un tiempo Empédocles a su maestro Pitágoras. Lucrecio encuentra palabras memorables para describir la sede de los dioses, libre de toda preocupación mortal (2, 646-651); su doctrina de la percepción explica como la idea de la divinidad les llega a los hombres de los dioses mismos (p. ej. 6, 76 s.); pero es tan sublime que él querría mantenerla alejada de todo elemento terreno. La *pietas* tiene de todas formas su valor: consiste no en el afán de sacrificios y ritos exteriores, sino en la capacidad de considerar todo con espíritu apaciguado (5, 1198-1203). Por lo tanto, aunque nosotros no podemos contribuir en nada a la felicidad de los dioses ni ellos a la nuestra, desde un punto de vista inmediato, sin embargo la serena contemplación del conjunto de las cosas –incluso y en primer lugar de la perfección divina– ejerce un efecto benéfico sobre nuestra alma.[2] Por ello sería inexacto afirmar que la teología de Epicuro es un ateísmo enmascarado.[3]

Figuras míticas –Ifigenia (1, 80-101), Faetón (5, 396-405) y los condenados de ultratumba (3, 978-1023), Hércules (5, 22-42), la Gran Madre (2, 600-660)– son de todas formas evocadas en poderosas imágenes; Lucrecio pone de este modo la fuerza de la religión y del mito al servicio de su fin de persuasión, los conserva en cierta medida como «escenario», pero pone en guardia contra el hecho de tomar al pie de la letra lo que es un modo figurado de expresarse. El lector tiene que aprender a leer, debe saber distinguir signo y realidad. No es el caso de hablar demasiado del «Antilucrecio en Lucrecio».[4] Aunque él, como poeta, llene los mitos de vida propia, para el pensador Lucrecio resultan como máximo la piedra focal de la cual salta la chispa del espíritu.

Lucrecio llega a designar a Epicuro como dios (5, 8); hay que observar a este propósito que «dios» en la Antigüedad puede ser entendido de varias maneras como concepto funcional: dador de vida, salvador, liberador, aquí por lo tanto

1. Sensiblemente más reservado Cic. *Tusc.* 4, 74 s., y naturalmente los *Remedia* de Ovidio. Lucrecio se aparta aquí de Epicuro y Filodemo más en el tono que en el contenido.

2. Cf. también Cic. *nat. deor.* 1, 56 *pie sancteque colimus naturam excellentem atque praestantem.*

3. Esta acusación a los epicúreos es antigua: Cic. *nat. deor.* 1, 43; Plut. *Adv. Col.* 31.

4. M. PATIN, Études sur la poésie latine, vol. 1, Paris 1868, 117-137.

vencedor del miedo a los dioses y dador de una vida feliz. Desde el punto de vista de esta concepción de la divinidad –en sentido estricto no epicúrea– Epicuro ha hecho a la humanidad un regalo más grande de los que podían hacer Ceres, Baco y Hércules, el héroe preferido por los estoicos. La veneración por Epicuro como redentor, entre cuyos seguidores se coloca el poeta, alcanza rasgos religiosos:[1] una vez más, Lucrecio no combate la religiosidad sino las concepciones erróneas de lo divino y los miedos que de ello derivan. En el sentido epicúreo puede honrar al maestro como divulgador de la recta concepción de lo divino (5, 52-54). En alabanza de Epicuro Lucrecio espiritualiza también términos del lenguaje militar romano y los conceptos relacionados de valor y conquista. La asociación del lenguaje de los misterios con los encomios de Alejandro y con la concepción romana del triunfo[2] prepara el terreno a la tardía antigüedad cristiana; con su exaltación de Augusto, Virgilio volverá de nuevo de lo puramente espiritual a lo político.

El pronunciado interés de Lucrecio por la ciencia de la naturaleza en su tiempo y en la sociedad es algo nuevo y particular. El hecho de que para él, como romano, los problemas psicológicos, como el temor a la muerte, vuelven a pesar de todo continuamente al centro de atención, no altera en nada su importancia como pionero –teniendo en cuenta la situación romana– en el campo de la física, que en muchos casos era evitado por aversión a la especulación pura, pero también por las implicaciones teológicas.

La filosofía epicúrea socava en diversos aspectos la imagen del mundo de la física antigua. De conformidad con el principio de la explicación «multicausal» Lucrecio, como antes Epicuro, plantea con un cierto esnobismo alternativas, a veces verdaderamente ingenuas, a resultados científicos generalmente admitidos en su época (el sol se forma quizá de nuevo cada día; me es imposible hacerme una idea de los antípodas, por lo tanto no existen). Otros elementos no están privados de grandiosidad, pero ya en Epicuro no estaban desarrollados de forma coherente hasta el fondo: en la filosofía de Epicuro Lucrecio encuentra el concepto de infinito; se convierte así en el primer poeta del infinito en Roma. Pero no debemos ni maravillarnos de que a pesar de ello retome concepciones compatibles solamente con un espacio finito, ni hacer de él un místico atormentado por la angustia.[3]

Como filósofo de la civilización Lucrecio, de acuerdo con sus fuentes, periodiza el desarrollo de la humanidad en dos fases. En la primera el hombre aprende de la necesidad exterior, en la segunda de su propia reflexión; en ambas Lucrecio

1. Lucha del héroe con el monstruo, liberación, ascensión al cielo, revelación, prosélitos: W. FAUTH 1973.

2. V. BUCHHEIT, Epikurs Triumph des Geistes (Lucr. 1, 62-79), Hermes 99, 1971, 303-323.

3. Acertadamente E. DE SAINT DENIS, Lucrèce, poète de l'infini, IL 15, 1963, 17-24.

observa el cambio social y técnico. Evita siempre idealizar el mundo y nuestra posición en él, o buscar una explicación en causas providenciales. Mientras la estructura política se adecúa continuamente a la evolución técnica, la maduración ética le va a la zaga, como aparece en la fase más reciente de la civilización (libro 5). En particular no acepta el uso del sacrificio cruento: la serie de las escenas sacrificales de denuncia va desde Ifigenia (1, 80-101) al lamento de la vaca por su ternerillo sacrificado (2, 352-366). El «contestatario» Ovidio dará un asentimiento más vibrante a la crítica contra los sacrificios y la guerra que el «tierno» Virgilio, que acepta con sumisión y tristeza semejantes constricciones sociales.

Con todo el lúgubre realismo lucreciano, un «pesimismo» suyo debe excluirse por el hecho de que, con Epicuro, él presupone como obvio el libre arbitrio del hombre. Esto aparece con absoluta evidencia cuando ilustra la posibilidad de que los átomos, en su caída, declinen ligeramente de la vertical con el ejemplo de la libertad del hombre para moverse según su voluntad (2, 251-293). La idea de una declinación «inmotivada» («voluntaria»), largo tiempo burlada como anticientífica, ha encontrado ahora una confirmación en el sentido de que en ámbito atómico ciertos fenómenos no pueden explicarse causalmente, sino sólo previstos estadísticamente. Lucrecio combate un determinismo completo, porque una de sus exigencias fundamentales es la libertad del espíritu.

Tradición

La tradición de Lucrecio pende de un hilo de seda. Como indica la peculiaridad de los errores, un manuscrito en capital del siglo IV/V debe haber sido transcrito en minúscula alrededor del 800;[1] toda nuestra tradición remonta a una copia perdida[2] de esta copia. Ésta es bipartita: por un lado se encuentra el conservado Leidensis 30 Vossianus Oblongus, siglo IX, con los Itali[3] que en último término derivan de él, por otro el Leidensis 94 Vossianus Qua-

1. De esta transcripción derivan, en nuestra tradición, cambios entre I, T y L; F, P y T; O y Q; C y G; AL y N.

2. De ella derivan, en nuestra tradición, cambios a/u, n/u, o/e, s/f, p/r/n/s, n/ri.

3. Convincente (después de una nueva colación) Konr. MÜLLER, con DIELS, en contra de BAILEY, MARTIN, LACHMANN, que querían hacer remontar directamente al arquetipo el hiparquetipo de los Ítalos, hoy perdido, descubierto en 1418 por Poggio (probablemente en Murbach). Los Ítalos presentan las mismas lagunas que el Oblongus y reproducen hasta las correcciones incluidas en él. Sobre la colación de los Ítalos es prudente L.D. REYNOLDS, Texts and Transmission, Oxford 1893, 218-222. Sobre la tradición y sobre el texto: F. BRUNHÖLZL, Zur Überlieferung des Lukrez, Hermes 90, 1962, 97-107; V. BROWN, The «Insular Intermediary» in the Tradition of Lucretius, HSPh 72, 1968, 301-308; Conr. MÜLLER, De codicum Lucretii Italicorum origine, MH 30, 1973, 166-178; W. RICHTER, Textstudien zu Lukrez, München 1974; G.F. CINI, La posizione degli «Italici» nello stemma lucreziano, AATC 41, 1976, 115-169; E. FLORES, Ecdotica e tradizione manoscritta lucreziana (da PASQUALI a BÜCHNER e MÜLLER), Vichiana NS 7, 1978, 21-37; E. FLORES, Le scoperte di Poggio e il testo di Lucrezio, Napoli 1980.

dratus, siglo IX, al que se añaden las schedae Gottorpienses y Vindobonenses siglo IX,[1] derivadas de la misma fuente. El Oblongus y el Quadratus han tenido su origen en Francia. El Oblongus está escrito con más cuidado que el Quadratus y merece más crédito.

Pasajes particulares pueden ser subsanados con la ayuda de la tradición indirecta: 1, 70 *effringere* (Prisciano); 1, 84 *Triviai* (Prisciano); 1, 207 *possint* (Lactancio).

La obra está incompleta. Se ha intentado explicar las contradicciones por medio del análisis de los estratos compositivos o admitiendo interpolaciones. Muchas dificultades textuales remontan al manuscrito del autor. LACHMANN admite en 21 lugares versos «suspensos» que Lucrecio habría incluido en el texto fundamental, pero sin llevar a cabo su integración. Quizá una edición antigua contenía signos diacríticos, que más tarde se perdieron. Entre los numerosos problemas recordemos el proemio del libro cuarto, que recoge literalmente un largo pasaje del libro primero y probablemente fue colocado aquí por un editor antiguo.

Pervivencia

En febrero del año 54 encontramos *De rerum natura* en las manos de Cicerón y de su hermano.[2] El editor –¿tal vez el gran orador?–[3] ha sido discreto en su labor y no ha interferido en lo sustancial de la obra. La unión conflictiva de *lumina ingeni* y de *ars*, a la que alude Cicerón en su sibilino juicio, suscita el interés incluso de las generaciones siguientes; así Estacio en su juicio sobre Lucrecio une enfáticamente perfección artística e inspiración: *et docti furor arduus Lucreti* (*silv.* 2, 7, 78). Lucrecio es considerado, al lado de Catulo, el mayor poeta de su época (Nep. *Att.* 12, 4).

Lucrecio establece la norma para la poesía didáctica. Virgilio en las *Geórgicas* le contrapone una concepción poética diferente. Ovidio le rinde homenaje (*am.* 1,

1. Una parte de las schedae Vindobonenses deriva del mismo códice que las Gottorpienses.

2. Cic. *ad Q. fr.* 2, 9 (10), 3-4. En general sobre la pervivencia: G.D. HADZSITS 1935; LEEMAN, Form 139-159; V.E. ALFIERI, Lucrezio tra l'antico e il moderno, A&R 29, 1984, 113-128; L. ALFONSI, L'avventura di Lucrezio nel mondo antico ... e oltre, en: Lucrèce. Huit exposés... 271-321; Wolfg. SCHMID, Lukrez und der Wandel seines Bildes, A&A 2, 1946, 193-219; F. GIANCOTTI, Su Lucrezio e Croce, con appunti su problemi di estetica e di critica letteraria, Paideia 50, 1995, 137-181. Aspectos particulares: L. RAMORINO MARTINI, Influssi lucreziani nelle *Bucoliche* di Virgilio, CCC 7, 1986, 297-331; C. DI GIOVINE, Osservazioni intorno al giudizio di Quintiliano su Lucrezio, RFIC 107, 1979, 279-289; T. AGOZZINO, Una preghiera gnostica pagana e lo stile lucreziano nel IV secolo, en: *Dignam Dis*, FS G. VALLOT, Venezia 1972, 169-210; E. GOFFINET, Lucrèce et les conceptions cosmologiques de saint Hilaire de Poitiers, FS Peremans, Louvain 1968, 61-67; I. OPELT, Lukrez bei Hieronymus, Hermes 100, 1972, 76-81; K. SMOLAK, Unentdeckte Lukrezspuren, WS 86, NF 7, 1973, 216-239.

3. Hier. *a. Abr.* 1923 *Cicero emendavit*; v. sin embargo D.F. SUTTON, *Lucreti poemata* Once Again, RSC 19, 1971, 289-298. Sobre Lucrecio en Cicerón: J. PRÉAUX, Le jugement de Cicéron sur Lucrèce et sur Salluste, RBPh 42, 1964, 57-73; G.C. PUCCI, Echi lucreziani in Cicerone, SIFC 38, 1966, 70-132; J.-M. ANDRÉ, Cicéron et Lucrèce. Loi du silence et allusions polémiques, en: Mélanges de philosophie, de littérature et d'histoire ancienne offerts à P. BOYANCÉ, Rome 1974, 21-38; T. MASLOWSKI The Chronology of Cicero's Anti-Epicureanism, Eos 62, 1974, 55-78; T. MASLOWSKI, Cicero, Philodemus, Lucretius, Eos 66, 2, 1978, 215-226.

15, 23-24) y rivaliza con él en el discurso de Pitágoras (*met.* 15, 75-478). Tampoco el astrólogo estoicizante Manilio puede ignorar a Lucrecio. Las diferencias en la concepción del universo no impiden por tanto la admiración y la imitación.

El interés naturalista de Lucrecio es compartido por Séneca, que lo cita no rara vez; también el satírico Persio es estimulado por él.

La filología parece interesarse por Lucrecio desde Verrio Flaco y se atribuye al gran gramático Probo una recensión del texto, que sin embargo no es necesariamente una edición en sentido propio. Las expertas anotaciones marginales con envíos a elementos de doctrina epicúrea tienen origen probablemente en el siglo II.

Quintiliano duda de la utilidad de nuestro autor en la enseñanza retórica a causa de la expresión difícil del poeta (*inst.* 10, 1, 87). El maestro de retórica no forma parte de aquellos lectores, de los que se burla Tácito, que colocan a Lucrecio por encima de Virgilio (Tac. *dial.* 23); el pronunciado interés de los arcaístas, que quizá hacen de él precisamente un autor para la escuela, actúa todavía en Nonio, en Macrobio y en los cristianos.

Tertuliano († después del 220) encuentra en Lucrecio (1, 304) una confirmación de su propia concepción (estoica) de la materialidad del alma (*anim.* 5, 6). Minucio Félix, siglo III, le da a su apologética cristiana una dimensión física, con sorprendente conexión con Lucrecio. El cristiano de espíritu independiente Arnobio (hacia el 300) alaba a Cristo en el estilo del himno lucreciano a Epicuro (1, 38; Lucr. 5, 1-54) y recoge numerosas doctrinas epicúreas: imperturbabilidad de Dios, mortalidad del alma, inexistencia de los castigos de ultratumba, absurdidad de los ritos. Cristo es para él un maestro de pureza de ánimo y visión científica de la naturaleza. Arnobio ofrece una demostración de como un intelectual en una época de revueltas –todavía en vísperas de la estabilización constantiniana– sentía el cristianismo como liberación del yugo espiritual de la *religio* romana y era, por lo tanto, más sensible a los paralelismos con Lucrecio que a las diferencias. Su discípulo Lactancio († después de 317) es ciertamente más cauto, pero emplea con sorprendente frecuencia en sus escritos argumentos lucrecianos en contra de otras escuelas filosóficas, adorna el capítulo final de sus *Institutiones* con versos de Lucrecio (6, 24-28), referidos por él a Cristo,[1] y evoca en el poema *De ave Phoenice* la memorable descripción de la morada de los dioses (Lucr. 3, 18-24). En la cuna de la poesía de arte cristiana –una audaz innovación, como había sido la poesía epicúrea en su tiempo– está también como padrino Lucrecio, el gran vencedor de los prejuicios incluidos los de su propia escuela. Lingüísticamente Lucrecio ejerce una fuerte influencia también sobre el gran poeta cristiano de la antigüedad tardía Prudencio († después

1. Para mantener la distancia de Epicuro se fija en *viam monstravit: nec monstravit tantum, sed etiam praecessit.*

del 405). Algunos versos que se nos han conservado bajo el nombre de Hilario de Arlés († 449) refieren a Dios la forma base de la aretalogía epicúrea de Lucrecio.[1]

Huellas lucrecianas se encuentran comprensiblemente en los puntos de contacto entre cristianismo y filosofía natural, por lo tanto en las exposiciones de la historia de la creación (Ambrosio, Agustín), y en los escritos sobre la conveniencia del organismo humano (Lactancio y Ambrosio). Todavía Isidoro de Sevilla († 636) cita a Lucrecio de primera mano en contextos sobre la naturaleza.

En la Edad Media tenemos sólo algunos testimonios seguros de la supervivencia de nuestro poeta. No es desconocido del todo,[2] pero rara vez es citado. Sin embargo la búsqueda de referencias escondidas podría ser coronada por el éxito.[3] Por otra parte Lucrecio no es proscripto a causa de su epicureísmo,[4] ya que esta doctrina no constituye un peligro serio para el cristianismo.

La pervivencia de Lucrecio en la Edad Moderna es particularmente fructífera, porque se mueve por caminos distintos: desde el punto de vista del contenido influye en la ciencia natural, tanto por lo que respecta a cosmogonía, cosmología y teoría atómica como también en relación con la metodología de la demostración. También se relacionan con él algunas doctrinas sobre el origen de la civilización. Por otra parte se convierte, filosóficamente, en el «patrono» de los materialistas (justamente) y de los ateos (no del todo justamente), o también –en la mayoría de los casos– en el blanco de intentos de refutación por parte de espíritus devotos. Otros influjos no dependen de su filosofía, sino que reposan sobre cualidades éticas y literarias: como conocedor del alma humana influye en el pensamiento de moralistas y satíricos. Como observador de lo real y poeta de fuerte sugestividad visual influye sobre pintores y poetas. Como maestro de la poesía didáctica imprime su sello, junto con Virgilio, a este género literario en la Edad Moderna.

En *Italia*[5] es Poggio Bracciolini quien da a conocer a Lucrecio; en el año 1417 le manda una copia suya desde Alemania a N. Niccoli. Al principio el interés por Lucrecio tiene efecto en composiciones poéticas naturalísticas o alegóricas: el poema didáctico *Urania sive de stellis* del Pontano († 1503), los *Hymni naturales*[6]

1. *S. Hilarii in Genesim ad Leonem papam.*

2. Beda (s. VIII) parece conocerlo; Hrabano Mauro lo utiliza para explicar la física y el mundo.

3. M. GORDON, al que debo esta referencia, está preparando una publicación sobre este asunto.

4. Recientemente A. TRAINA, Lucrezio e la «congiura del silenzio», en: *Dignam Dis*. FS G. VALLOT, Venezia 1972, 159-168.

5. Sobre Petrarca: G. GASPAROTTO, Ancora Lucrezio nel *Bucolicum carmen* (XII Conflictatio) del Petrarca, en: *Dignam Dis*. FS G. VALLOT, Venezia 1972, 211-228. Lambino dice de Lucrecio: *elegantissimus et purissimus, gravissimus atque amatissimus por todos los poetas latinos.*

6. C.F. GOFFIS, Il sincretismo lucreziano-platonico negli *Hymni naturales* del Marullo, Belfagor 24, 1969, 386-417; A. CREUTZ, Poetische Epikurrezeption in der Renaissance: Studien zu Marullus, Potano und Palingenius, tesis, Bielefeld 1993.

de Marullo († 1500), la imagen de la primavera (cf. 5, 737-740) en el *Rusticus* (1483) de Poliziano († 1494) –modelo de la *Primavera* de Botticelli († 1510).[1] Hacia 1460 Lorenzo di Buonincontri compone *Rerum naturalium et divinarum sive de rebus coelestibus libri*. G. Fracastoro († 1553) explica el efecto del magnetismo basándose en Aristóteles y en Lucr. 6, 906-1089.[2] Giordano Bruno († 1600), a pesar de que su pensamiento es fundamentalmente de raíz matemático-pitagórica, toma de nuevo algunas doctrinas físicas de Lucrecio; en parte, como él, difunde su pensamiento en versos didácticos (*De minimo*; *De immenso*). En su obra en italiano *De l'infinito* (1584) utiliza a Lucr. 1, 951-1113 contra Aristóteles. En *De triplici minimo* (1591) se ocupa entre otras cosas de Lucr. 4, 110-122, un pasaje fascinante, del que tratarán también Sennert y Pascal. La osadía intelectual de Bruno es recompensada con rara unanimidad por cristianos de diversas confesiones con la persecución, la prisión y la hoguera. Vanini, un discípulo italiano de Bruno, materialista panteísta y epicúreo, es quemado en Toulouse en 1619. Galileo († 1642) conoce la teoría atómica y defiende a Demócrito contra Aristóteles. Pasa los últimos años de su vida en arrestos domiciliarios. Calvino († 1564), que no quiere quedar detrás de Roma en cuanto a celo piadoso, califica a Lucrecio lisa y llanamente como *canis*.

En Italia el influjo de Lucrecio se ve favorecido por la frecuentemente reeditada traducción de Marchetti (1717). Leopardi († 1837) comprende el materialismo de Lucrecio, no cree que los dioses se inmiscuyan en nuestra vida y es todavía más profundamente pesimista que nuestro poeta.

Una piedra miliar para la influencia de Lucrecio en *Francia*[3] viene marcada por la edición comentada de D. Lambinus (1563). En ella se inspiran sus destinatarios Ronsard, Muretus, Turnebus, Doratus. El himno a Venus fue traducido ya antes por Du Bellay († 1560); el prólogo del libro segundo es leído como expresión de una nueva sabiduría de sello erasmiano: Lucrecio, al lado de Horacio, es el poeta preferido por Montaigne[4] († 1592), que lo cita 149 veces, como corresponde a sus inclinaciones epicúreas. El libro tercero, con su contenido psicológico, desempeña una función particular. La sátira séptima de Mathurin Régnier († 1613) se apoya entre otros en Lucrecio (4, 1133 s.). Molière († 1673), que posee una excelente cultura clásica, parafrasea en el *Misanthrope* (711-730) una tirada lucreciana sobre la ceguera de los amantes (4, 1153-1169); sabemos que se basó en una traducción lucre-

1. A. WARBURG, Sandro Botticellis *Geburt der Venus* und *Frühling*, Strassburg 1892.

2. *De sympathia et antipathia rerum*, espec. cap. 5.

3. G.R. HOCKE, Lukrez in Frankreich, tesis Köln 1936; P. HENDRICK, Lucretius in the *Apologie de Raymond Sebond*, BiblH&R 37, 1975, 457-466.

4. B. MÄCHLER, Montaignes *Essais* und das philosophische System von Epikur und Lukrez, Zürich 1985.

ciana, que sin embargo no nos ha llegado. Verosímilmente utilizó la traducción de Lucrecio del Abbé de Marolles, que fue corregida por Pierre Gassendi († 1655). Este renovador de la filosofía epicúrea puede representar a muchos materialistas franceses de los siglos XVII y XVIII. El hecho de que se aferre afanosamente a la inmortalidad del alma, contra Lucrecio, es característico de muchos lectores lucrecianos de la Edad Moderna. El *Syntagma* de la filosofía de Epicuro (basado en Lucrecio) compuesto por Gassendi influye en Newton y Boyle; nuestro poeta se encuentra así en el nacimiento de la física y la química modernas. Newton reconoce: *Epicuri e Lucretii philosophia est vera et antiqua, perperam ab illis ad Atheismum detorta.*[1]

Una refutación contra el materialismo es elaborada por el cardenal de Polignac († 1741); su *Anti-Lucretius, sive de Deo et natura* en nueve libros (París 1747)[2] es publicado póstumamente. La obra, que tuvo notable influjo también en Inglaterra, está esencialmente dirigida contra Pierre Bayle († 1706); éste, en su *Dictionnaire historique et critique*, que preparaba el camino a los enciclopedistas críticos del siglo XVIII, entre otras cosas se había ocupado de defender el epicureísmo. Remontan estrechamente a Lucrecio los filósofos ilustrados Helvetius († 1771) y Holbach († 1789), a veces sin mencionar su fuente.[3]

Blaise Pascal († 1662) adopta en sus *Pensées* (nº 72) la idea lucreciana de un «animal microscópico» (Lucr. 4, 110-122) para un fin no lucreciano: la ilimitada progresión hacia lo infinitamente pequeño.[4] El poeta fabulista La Fontaine († 1695) se llama a sí mismo «discípulo de Lucrecio»; como en un tiempo el sabio Montaigne, es un epicúreo en sentido sublime. La doctrina lucreciana del origen de la civilización influye en Rousseau († 1778), que desarrolla la doctrina del contrato social. Voltaire († 1778) hace del protector de Lucrecio, Memio, en sus cartas ficticias a Cicerón, el heraldo del deísmo, que refuta la física mecanicista. De Lucrecio, de quien prefiere el libro tercero, como Montaigne y Federico el Grande, afirma: «S'il n'etait pas un physicien aussi ridicule que les autres il serait un homme divin». Diderot († 1784) muestra familiaridad con Lucrecio en su escrito moralista *Le rêve de d'Alembert*, que no aparece publicado hasta 1830; llama al himno a Venus «le plus grand tableau de poésie que je connaisse». André Chénier († 1794) proyecta exponer las doctrinas de los Enciclopedistas en un poema didáctico lucreciano titulado *Hermès*. La obra principal del poeta revolucionario francés Maréchal († 1803) lleva el título de *Lucrèce français*. Victor Hugo († 1885) tiene familiaridad con Lucrecio, al

1. D.T. WHITESIDE, ed., The Mathematical Papers of Isaac Newton, vol. 1, Cambridge 1967, 388.

2. E.J. AMENT, The *Anti-Lucretius* of Cardinal Polignac, TAPhA 101, 1970, 29-49.

3. En general sobre el siglo XVIII: A. FUSIL, Lucrèce et les littérateurs, poètes et artistes du XVIIIe siècle, Revue d'histoire littéraire de la France 37, 1930, 161-176.

4. VON ALBRECHT, Rom, 135-144.

igual que con muchos autores latinos. En Francia Lucrecio se convierte en autor escolar en el año 1866. El parnasiano Sully Prudhomme († 1907) compone una reelaboración poética del libro primero de Lucrecio y por este procedimiento crea un lenguaje poético de particular precisión. Nada menos que Henri Bergson († 1941) publica una selección lucreciana varias veces reeditada. La obra primera de este filósofo trata de la filosofía de la poesía y lleva como subtítulo «El genio de Lucrecio» (1884).

En la *Europa central*[1] se ocupan de Lucrecio los humanistas bohemios. El médico y químico alemán Daniel Sennert († 1637) renueva la doctrina atomista y remonta muchas veces a Lucrecio. Sebastian Basso[2] compara como el romano (2, 114-131) los átomos a las partículas de polvo en los rayos del sol.[3]

El físico y moralista Lichtenberg († 1799) descubre en Lucrecio un semejante suyo. Con adhesión a Voltaire Federico el Grande confiesa: «Quand je suis affligé je lis le troisième livre de Lucrèce; c'est un palliatif pour les maladies de l'âme».[4]

Winckelmann († 1768) es también en su predilección por «la antigua majestad de Catulo y Lucrecio»[5] un antecesor del gusto del siglo XIX. Kant († 1804) desarrolla su bien conocida cosmogonía científica[6] siguiendo a Lucrecio. Herder[7] († 1803) y Wieland († 1813)[8] muestran familiaridad con el poeta.

Goethe[9] sigue con gran participación la génesis de la clásica traducción lucreciana de K.L. von Knebel (1821) y se pronuncia sobre Lucrecio a un nivel nunca alcanzado anteriormente. No contento con clasificarlo en la evolución de la literatura romana,[10] reconoce sus específicas cualidades poéticas: «una alta capacidad observativa de eficacia sensorial que le otorga potencia de representación» y «una vivacidad

---

1. J. HEIJNIC, Zu den epikureisch-lukrezischen Nachklängen bei den böhmischen Humanisten, LF 90, 1967, 50-58; Wolg. SCHMID, De Lucretio in litteris Germanicis obvio, en: Antidosis, FS W. KRAUS, Wien 1972, 327-335.

2. *Philosophiae naturalis adversus Aristotelem libri XII* (1621), p. 14.

3. El fuertemente influenciado por Lucrecio Johannes Chrysostomus Magnenus emplea la misma imagen, y también las comparaciones de la letras y del animal microscópico (*Democritus reviviscens*, Pavia 1646, Leiden 1658, espec. 268 s. y 206 s.).

4. Gesammelte Ausgabe der Werke Friedrichs II. von Hohenzollern, Berlin 1848, vol. 15, 32.

5. C. JUSTI, Winckelmann und seine Zeitgenossen, 1², Leipzig 1898, 151.

6. Prefacio a la *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels*.

7. H.B. NISBET, Herder und Lukrez, en: G. SAUDER, ed., J.G. HERDER (1744-1803), Hamburg 1987, 77-87.

8. H. BÖHM, Die Traditionswahl der Antike und ihre Funktion im Werk des jungen Wieland, Altertum 17, 1971, 237-244.

9. F. SCHMIDT, Lukrez bei Goethe, Goethe 24, 1962, 158-174; H.B. NISBET, Lucretius in Eighteenth-Century Germany. With a Commentary on Goethe's *Metamorphose der Tiere*, MLR 81, 1986, 97-115.

10. «Se puede justamente afirmar que Lucrecio vivió en una época –y contribuyó a darle forma– en la que la poesía romana había alcanzado la elevación estilística. La antigua, eficiente, brusca rudeza se había mitigado, un más amplio conocimiento del mundo, una mirada de hecho más profunda a los caracteres sig-

imaginativa ... para seguir en los más secretos escondites el objeto observado, hasta en las inescrutables profundidades de la naturaleza, incluso más allá de los sentidos».[1] Goethe aprecia el proceder de Lucrecio según el principio de la analogía y le llama, de forma plenamente persuasiva, un «orador poeta». La patética apelación a nuestra condición mortal (3, 1045) le recuerda a Goethe a Federico el Grande, que durante la batalla de Collin gritó a sus granaderos: «Vosotros, perros, ¿es que quereis vivir para siempre?».[2] El *De rerum natura* le parece al poeta «de altísimo relieve... como preludio a la historia eclesiástica cristiana».[3] Lucrecio, como más tarde hicieron los cristianos, en parte justamente con sus argumentos, ¿no ha acabado con el temor a los dioses del paganismo, incluyendo la religión del estado? ¿No predica acaso con la pasión de un neófito? ¿Y no encarna tal vez –como Goethe ha comprendido agudamente– el tipo humano que más tarde será designado como «heterodoxo»[4]? El archiheterodoxo Nietzsche († 1900) concibe de forma todavía más radical la función lucreciana de «preludio» de la historia de la Iglesia: «léase a Lucrecio para comprender lo que Epicuro combatió: no el paganismo, sino el «cristianismo», es decir la perdición del alma a partir de los conceptos de culpa, castigo e inmortalidad».[5]

Friedrich Schlegel († 1829) dice de Lucrecio: «Es el primero entre los poetas romanos en inspiración y sublimidad, como cantor y descriptor de la naturaleza el primero entre todos los que nos han llegado de la Antigüedad».[6] Pero lamenta que un «alma tan grande» haya escogido «el sistema más reprobable». Karl Marx († 1883) en su disertación universitaria utiliza a Lucrecio como fuente más importante. Bertolt Brecht († 1956) intenta reelaborar el *Manifiesto Comunista* en forma de poema didáctico lucreciano.[7]

Hofmannsthal († 1929) traduce pasajes del *De rerum natura*.[8] Mommsen

---

nificativos que se veían actuar en torno y al lado de sí habían llevado a la cultura romana al punto admirable en el que la fuerza y la sciedad podían desposarse con la gracia, expresiones fuertes y potentes con la delicadeza» (1822) W.A. 1, 411, 361.

1. A. Knebel, 14 de febrero de 1821.

2. F. von Müller, 20 de febrero de 1821 (ver dos notas después).

3. W.A. 1, 41[1], 361 (37, 216).

4. F. von Müller 20 de febrero de 1821, Gespräche, ed. F. v. BIEDERMANN 2, 499; ed. conmemorativa, ed. E. BEUTLER Zürich 1950, 121 s.; GRUMACH 343.

5. *Der Antichrist* 58, Werke SCHLECHTA 2, 1229 s.

6. F. Schlegel, Geschichte der alten und neueren Literatur (1815), ed. crit., vol. 6, ed. H. EICHNER, München 1961, 74.

7. W. RÖSLER, Vom Scheitern eines literarischen Experiments. Brechts *Manifest* und das Lehrgedicht des Lukrez, Gymnasium 82, 1975, 1-25.

8. R. HIRSCH, ed., Hofmannsthal. Übertragungen aus Lukrez' *De rerum natura* (1887/1888), en: K.K. POLHEIM, ed., Literatur aus Österreich – Österreichische Literatur. Ein Bonner Symposium, Bonn 1981, 239-241.

(† 1903), en medio de una apreciación por lo demás correcta,[1] sorprende al lector con la observación de que el poeta se habría «equivocado en la elección del argumento» (595). Albert Einstein († 1955) escribe un prefacio más bien demoledor a la traducción lucreciana de Hermann Diels (Berlín 1923-1924).

En *Inglaterra*[2] el poeta renacentista Edmund Spenser († 1599) imita en su poema alegórico *The Faerie Queene* (4, 10, 44 s.) el comienzo del *De rerum natura*, que se irradia también sobre el séptimo libro (alegoría de la naturaleza) y sobre el *Prothalamion*.

La primera traducción lucreciana al inglés (hacia 1640) es de la puritana Lucy Hutchinson;[3] inmediatamente después ve la luz la versión de J. Evelyn († 1706), con comentario derivado de los escritos de los atomistas modernos; ambas están en «heroic couplets». En el año 1682 aparece la excelente traducción de Thomas Creech.

Hobbes († 1679) asume la tarea de invalidar las demostraciones lucrecianas de la existencia del vacío. Naturalmente nuestro autor le es conocido también a Boyle († 1691), atomista devoto y cristiano. Newton († 1727) aclara que la filosofía de Epicuro y Lucrecio es «desde luego antigua, pero verdadera» e «injustamente tergiversada en sentido ateo» por otros.[4] Posee un texto lucreciano y, en el epistolario con Richard Bentley (10. 12. 1692) trata de refutar la opinión de Lucrecio (2, 167-181) de que el mundo ha tenido su origen a partir de causas mecanicistas, sin la intervención divina. El astrónomo Edmund Halley († 1742),[5] a cuya desinteresada amistad se debe la composición y la publicación de los *Principia* de Newton, compone un encomio latino de Newton siguiendo los pasos de los himnos lucrecianos a Epicuro; un «pendant» inglés se debe al poeta de las *Estaciones*, James Thomson († 1748).[6] Pope († 1744) se refiere a Lucrecio en el *Essay on Man*,[7] y Dryden († 1700) traduce de él trozos escogidos.

---

1. RG 3, 1882[7], 594-598.

2. Además de HIGHET, Class. Trad., cf. también B.A. CATTO, Lucretius, Shakespeare, and Dickens, CW 80, 1987, 423-427.

3. El primer libro está publicado en: I. WARBURG, Lucy Hutchinson. Das Bild einer Puritanerin, tesis Hamburg 1937.

4. A.W. TURNBULL, ed., *The Correspondence of Isaac Newton*, Cambridge 1961, vol. 3, 335.

5. B. FABIAN, Edmond Halleys Encomium auf Isaac Newton. Zur Wirkungsgeschichte von Lukrez, en: *Renatae litterae*, FS A. BUCK, Frankfurt 1973, 273-290; cf. también B. FABIAN, Lukrez in England im 17. und 18. Jh. Einige Notizen, en: R. TOELLNER, ed., Aufklärung und Humanismus, Heidelberg 1980, 107-129.

6. *Sacred to the Memory of Sir Isaac Newton* (1727).

7. K. OTTEN, Die Darstellung der Kulturentstehung in den Dichtungen von Lukrez, Ovid und im *Essay on Man* von Alexander Pope, en: Antike Tradition und Neuere Philologien. Symposium zu Ehren des 75. Geb. von R. SÜHNEL, Heidelberg 1984, 35-56.

La didáctica lucreciana y la de su adversario Polignac encuentra continuación en Inglaterra:[1] Thomas Gray († 1771) comienza el segundo libro de su poema incompleto *De principiis cogitandi* con un apóstrofe a Locke, el iluminador del intelecto humano. En sus dos libros *De animi inmortalitate* (1754) Isaac Hawkins rinde homenaje en tonos lucrecianos a sus maestros Bacon y Newton. Erasmus Darwin († 1802), abuelo del biólogo, compone *The Temple of Nature or the Origin of Society*.

El gran lírico de la naturaleza Shelley († 1822) sería empujado al ateísmo durante sus años escolares por la lectura de Lucrecio; el lema de *Queen Mab* proviene de Lucrecio, a quien considera el mejor poeta latino. Coleridge († 1834) aprecia la combinación lucreciana de ciencia y poesía. También Byron[2] († 1824) y Wordsworth († 1850) tienen familiaridad con nuestro poeta (A Landor, 20. 4. 1822). *Lucretius denied divinely the divine*: esta sonora expresión de Elizabeth Barrett Browning († 1861)[3] refleja una equivocación muy difundida (v. sin embargo Lucr. 6, 68-79). El *Lucretius* de Tennyson († 1892) es una fantasía físico-erótica. Matthew Arnold († 1888) transpone el cumplido virgiliano a Lucrecio en un homenaje suyo a Goethe (*Memorial Verses*, abril 1850). Swinburne († 1909) inmortaliza a Giordano Bruno junto con Lucrecio y Shelley en el paraíso de los ateos (*For the Feast of Giordano Bruno, Philosopher and Martyr*).

El fundador de la ciencia moderna en *Rusia*, Michail Lomonossov († 1765), traduce un pasaje de Lucrecio (5, 1241-1257) y designa justamente su carácter como «audaz».[4] La Unión Soviética fue el único país que celebró en 1946 el bimilenario de la muerte del poeta.[5]

Entre los numerosos dichos proverbiales derivados de Lucrecio recordemos: *de nihilo nihil* (de 2, 287 y otros lugares). *Tantum religio potuit suadere malorum* (1, 101): no siempre se piensa que Lucrecio combate aquí no la religión, sino el temor a los ídolos y a los sacrificios humanos. Todavía menos justicia se hace a Lucrecio si una alegría maligna, mezquina y autocomplaciente, se esconde detrás del sublime comienzo de su sengundo libro: *Suave, mari magno turbantibus aequora ventis / e terra magnum alterius spectare laborem* (2, 1 s.). Grandiosa la imagen dulce-amarga del amor: *medio de fonte leporum / surgit amari aliquid* (4, 1133-1134).

---

1. T.J.B. SPENCER, Lucretius and the Scientific Poem in English, en: D.R. DUDLEY, ed., Lucretius ..., 131-164.

2. *Don Juan* 1, 43; *Childe Harold* 4, 51.

3. *Vision of Poets*. Gottfried Hermann († 1848) llamó a Lucrecio «sin Dios, pero divino».

4. Z.A. POKROVSKAJA, Antičnyj filosofskij èpos, Moskau 1979, 93.

5. Aparece una edición y traducción lucreciana de Th. (= F. PETROVSKIJ, complementada por un segundo volumen con intervenciones de diferentes autores (entre ellos, I. TOLSTOJ), comentario y fragmentos de Epicuro y Empédocles, Leningrad 1947.

Solamente en el siglo XX se ha refutado la concepción lucreciana de la indivisibilidad y de la impenetrabilidad de los átomos. La interpretación de la realidad por medio de la mecánica ondulatoria hace insostenible también la hipótesis de un vacío absoluto. Que Lucrecio no era un ateo, se sabe ya desde hace tiempo. De todos modos, la aguda capacidad de observación del poeta, su fascinante forma de argumentación y la potencia de su lenguaje no han perdido nada de su frescura. Más que nunca parece que es éste el momento de redescubrir en Lucrecio al poeta. Él abrió a la poesía y a la palabra latina alturas espirituales que antes les estaban cerradas. Con independencia de las diferencias filosóficas fijó la norma para todos los poetas que quisieron cantar al universo después: lo que Empédocles había sido para él, en eso se convirtió él para las generaciones siguientes.

Ediciones: T. FER(R)ANDUS, Brescia 1473. * D. LAMBINUS (TC), Paris 1563. * G. WAKEFIELD (C), London 1796-1797. * C. LACHMANN (TC), Berlin 1850, 1882[4]. * H.A.J. MUNRO (TC), 2 vols., Cambridge 1864;(TTrC), 3 vols., Cambridge 1886[4], reimp. 1928. * W.A. MERRILL, New York 1907, 1917[2]. * C. GIUSSANI (TC), 4 vols., 1896-1898, 2.ª ed. de E. STAMPINI, Torino 1921. * H. DIELS (TTr), 2 vols., Berlin 1923-1924. * A. ERNOUT, L. ROBIN (C), 3 vols., Paris 1925-1928. * A. ERNOUT, L. ROBIN (TTrC), 1959[10]. * C. BAILEY (TTrC), 3 vols., Oxford 1947, varias reimp. * W.E. LEONHARD, S.B. SMITH (C), Madison 1942. * J. MARTIN, Leipzig 1934[1], 1963[5]. * C.L.V. KNEBEL (Tr), ed. nueva O. GÜTHLING, Stuttgart 1947[2]. * K. BÜCHNER (TTr), Zürich 1956. * K. BÜCHNER (T), Wiesbaden 1966. * Conr. MÜLLER (T), Zürich 1975 (sobresaliente). * J. MARTIN (TTrN), Berlin 1972. * W.H.D. ROUSE, rev. (TTrN, Index) by M.F. SMITH, Cambridge Mass. 1975. * F. GIANCOTTI (TTrC), Milano 1994. * *Libro 1*: C. PASCAL (TC), Roma 1904. * *Libro 3*: R. HEINZE (TC), Leipzig 1897; E. J. KENNEY (TC), London 1971. * *Libro 4:* J. GODWIN (TC), Warminster 1986; *Libro 4*, final: R. BROWN (C), Leiden 1987.* *Libro 5*: C.D.N. COSTA (TC), Oxford 1984. * *Libro 6:* J. GODWIN (TC), Warminster 1992. ** *Índice*: J. PAULSON, Göteborg 1911, reimp. 1926. * L. ROBERTS, A Concordance of Lucretius, Berkeley 1968. * M. WACHT, Concordantia in Lucretium, Hildesheim 1991. ** *Bibl.*: C.A. GORDON, A Bibliography of Lucretius, London 1962 (sólo ediciones y traducciones). * D.E.W. WORMELL, Lucretius, en: Fifty Years (and Twelve) of Classical Scholarship, Oxford 1968, 379-386 (*ibid.* 345-357 el informe de investigación más antiguo de C. BAILEY). * A. DALZELL, A Bibliography of Work on Lucretius, 1945-1972, CW 66, 1972-1973, 389-427; A Bibliography of Work on Lucretius, 1945-1972, CW 67, 1973-1974, 65-112; reed. en: The Classical World Bibliography of Philosophy, Religion, and Rhetoric, with a New Introduction by W. DONLAN, New York 1978, 39-226. * E.J. KENNEY, Lucretius, Oxford 1977. * P.H. SCHRIJVERS, Lucretius (bibliografía), Lampadion 7, 1966-1968, 5-32. * L. PERELLI, (Lukrezstudien 1968-1977), BStudLat 8, 1978, 277-308. * Ch. REITZ, Lukrez in der Forschung der letzten 30 Jahre, AU 35, 3, 1992, 68-80.

E. ACKERMANN, Lukrez und der Mythos, Wiesbaden 1979. * A. AMORY, *Obscura de re luci-*

da carmina. Science and Poetry in *De rerum natura*, YCIS 21, 1969, 145-168. * E. ASMIS, Lucretius' Venus and Stoic Zeus, Hermes 110, 1982, 458-470. * E. ASMIS, Rhetoric and Reason in Lucretius, AJPh 104, 1983, 36-66. * I. AVOTINS, On some Epicurean and Lucretian Arguments for the Infinity of the Universe, CQ NS 33, 1983, 421-427. * N.V. BARAN et M.G. CHISLEAG, Éléments chromatiques chez Lucrèce, REL 46, 1968 (1969), 145-169. * A. BARIGAZZI, L'epicureismo fino a Lucrezio, en: Storia della filosofia, dir. da M. DAL PRA, vol. 4: La filosofia ellenistica e la patristica cristiana dal III secolo a. C. al V secolo d. C., Milano 1975, 167-178. * A. BARIGAZZI, Il vestibolo infernale di Virgilio e Lucrezio, Prometheus 8, 1982, 213-223. * G. BARRA, Questioni lucreziane, RAAN NS 37, Napoli 1962, 63-96. * G. BARRA, Filodemo di Gadara e le lettere latine, Vichiana NS 2, 1973, 247-260. * G. BARRA, La traduzione di alcuni termini filosofici in Lucrezio, Vichiana 3, 1974, 24-39. * J. BAYET, Études lucrétiennes: I. Lucrèce devant la pensée grecque (1954); 2. L'originalité de Lucrèce dans l'épicurisme (1948); 3. Lucrèce et le monde organique (1948), en: J. BAYET, Mélanges de littérature latine, Roma 1967, 11-26; 27-63; 63-84. * G. BERNS, Time and Nature in Lucretius' *De rerum natura*, Hermes 104, 1976, 477-492. * J. BOLLACK, A. LAKS, ed., Études sur l'Epicurisme antique, Lille 1976, parte B: Lucrèce, con artículos de M. BOLLACK, D. CLAY, P.H. SCHRIJVERS. * M. BOLLACK, La raison de Lucrèce. Constitution d'une poétique philosophique avec un essai d'interprétation de la critique lucrétienne, Paris 1978. * G. BONELLI, I motivi profondi della poesia lucreziana, Bruxelles 1984. * P. BOYANCÉ, Lucrèce et l'épicurisme, Paris 1963. * P. BOYANCÉ, Lucrèce, sa vie, son œuvre, avec un exposé de sa philosophie, Paris 1964. * D.F. BRIGHT, The Plague and the Structure of *De rerum natura*, Latomus 30, 1971, 607-632. * V. BUCHHEIT, Lukrez über den Ursprung von Musik und Dichtung, RhM 127, 1984, 141-158. * V. BUCHHEIT, Frühling in den *Eklogen*. Vergil und Lukrez, RhM 129, 1986, 123-141. * K. BÜCHNER, Beobachtungen über Vers und Gedankengang bei Lukrez, Berlin 1936. * K. BÜCHNER, Studien zur römischen Literatur, vol. I: Lukrez und Vorklassik, Wiesbaden 1964. * K. BÜCHNER, Die Kulturgeschichte des Lukrez, en: Latinität und Alte Kirche. FS R. HANSLIK, Wien 1977, 39-55. * G. CABISIUS, Lucretius' Statement of Poetic Intent, en: C. DEROUX, ed., Studies in Latin Literature and Roman History, 1, Bruxelles 1979, 239-248. * L. CANFORA, I proemi del *De rerum natura*, RFIC 110, 1982, 63-77. * E. CASTORINA, Sull'età dell'oro in Lucrezio e Virgilio, Studi di storiografia antica in memoria di L. FERRERO, Torino 1971, 88-114. * I. CAZZANIGA, Lezioni su Lucrezio, Milano 1966. * S. CERASUOLO, L'Averno di Lucrezio. Semasiologia, empirismo e etica, SIFC 79, 1986, 233-248. * C.J. CLASSEN, Poetry and Rhetoric in Lucretius, TAPhA 99, 1968, 77-118. * C.J. CLASSEN, ed., Probleme der Lukrezforschung, Hildesheim 1986. * D. CLAY, Lucretius and Epicurus, Ithaca 1983. * G.-B. CONTE, Il «Trionfo Della Morte» e la galleria dei grandi trapassati in Lucrezio 3, 1024-1053, SIFC 37, 1965, 114-132. * G.-B. CONTE, *Hypsos* e diatriba nello stile di Lucrezio (2, 1-61), Maia 18, 1966, 338-368. * G.-B. CONTE, Generi e lettori. Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio, Milano 1991 (ingl. Baltimore 1994). * M. CONTI, Spunti politici nell opera di Lucrezio, RCCM 24, 1982, 27-46. * C. CRACA, Il proemio

dell'inno ad Epicuro nel V libro di Lucrezio, Orpheus NS 5, 1984, 182-187. * A.S. Cox, Lucretius and his Message. A Study in the Prologues of the *De rerum natura*, G&R 18, 1971, 1-16. * A. DALZELL, Lucretius' Exposition of the Doctrine of Images, Hermathena 118, 1974, 22-32. * P.-H. DELACY, Lucretius and Plato, en: CYZHTHCIC. Studi sull'epicureismo greco e romano offerti a M. GIGANTE, Napoli 1983, 291-307. * R. DEUTSCH, The Pattern of Sound in Lucretius, Bryn Mawr 1939, reimp. New York s/a. * H. DILLER, Die Prooemien des Lucrez und die Entstehung des Lucrezischen Gedichts, SIFC 25, 1951, 5-30. * L. DIONIGI, Due interpretazioni unilaterali di Lucrezio, StudUrb 47, 1973, 327-363. * L. DIONIGI, Lucr. 5, 1198-1203 e P. OXY 215 col. I 7-24. L'epicureismo e la venerazione degli dèi, SIFC 48, 1976, 118-139. * I. DIONIGI, Lucrezio. Le parole e le cose, Bologna 1988. * J.M. DUBAN, Venus, Epicurus and *Naturae species ratioque*, AJPh 103, 1982, 165-177. * D.R. DUDLEY (ed.), Lucretius. Chapters by D.R. DUDLEY, B. FARRINGTON, O.E. LOWENSTEIN, W.S. MAGUINNESS, T.J.B. SPENCER, G.B. TOWNEND, D.E.W. WORMELL, London 1965. * D.R. DUDLEY, The Satiric Element in Lucretius, en: D.R. DUDLEY, ed., 1965, 115-130. * A. ERNOUT, Lucrèce, Bruxelles 1947. * B. FARRINGTON, Form and Purpose in the *De rerum natura*, en: D. R. DUDLEY, ed., 1965, 19-34. * W. FAUTH, *Divus Epicurus*. Zur Problemgeschichte philosophischer Religiosität bei Lukrez, ANRW 1, 4, 1973, 205-225. * J. FERGUSON, Epicurean Language-Theory and Lucretian Practice, LCM 12, 1987, 100-105. * L. FERRERO, Poetica nuova in Lucrezio, Firenze 1949. * W. FITZGERALD, Lucretius' Cure for Love in the *De rerum natura*, CW 78, 1984, 73-86. * E. FLORES, La composizione dell'inno a Venere di Lucrezio e gli Inni omerici ad Afrodite, Vichiana NS 8, 1979, 237-251. * D. FOWLER, Lucretius on the *clinamen* and «Free Will» (2, 251-93), en: CYZHTHCIC. Studi sull'epicureismo greco e romano offerti a M. GIGANTE, Napoli 1983, 329-352. * P. FRIEDLÄNDER, Studien zur antiken Literatur und Kunst, Berlin 1969, 328-336; 337-353. * D.J. FURLEY, Lucretius and the Stoics, BICS 13, 1966, 13-33. * D.J. FURLEY, Lucretius the Epicurean. On the History of Man, en: Lucrèce. Huit exposés ... 1-37. * B. GABRIEL, Bild und Lehre. Studien zum Lehrgedicht des Lukrez, tesis Frankfurt 1970. * M. GALE, Myth and Poetry in Lucretius, Cambridge 1994. * A. GALLOWAY, Lucretius' Materialist Poetics. Epicurus and the «Flawed» *Consolatio* of Book 3, Ramus 15, 1986, 52-73. * F. GIANCOTTI, Il preludio di Lucrezio, Messina 1959. * F. GIANCOTTI, L'ottimismo relativo nel *De rerum natura* di Lucrezio, Torino 1960. * F. GIANCOTTI, Origini e fasi della religione nella «storia dell'umanità» di Lucrezio, Elenchos 2, 1981, 45-78; 317-354. * O. GIGON, Lukrez und Ennius, en: Lucrèce. Huit exposés ... 167-196. * N.W. GILBERT, The Concept of Will in Early Latin Philosophy, JHPh 1, 1963, 17-35. * L. GOMPF, Die Frage der Entstehung von Lukrezens Lehrgedicht, tesis Köln 1960. * G.P. GOOLD, A Lost Manuscript of Lucretius, AClass 1, 1958, 21-30. * C. GRACA, Da Epicuro a Lucrezio. Il maestro e il poeta nei proemi del *De rerum natura*, Amsterdam (anunciado). * P. GRIMAL, Lucrèce et l'hymne à Vénus. Essai d'interprétation, REL 35, 1957, 184-195. * P. GRIMAL, *Elementa, primordia, principia* dans le poème de Lucrèce, en: Mélanges de philosophie, de littérature et d'histoire ancienne offerts à P. BOYANCÉ, Rome 1974, 357-366. * G.D. HADZSITS,

Lucretius and his Influence, New York 1935. * F.E. HOEVELS, Lukrez - ein kritischer oder dogmatischer Denker? Zur Interpretation von *De rerum natura* 1, 1052-1082 y 1, 753-758, Hermes 103, 1975, 333-349. * F. JACOBY, Das Prooemium des Lucretius, Hermes 56, 1921, 1-65. * J. JOPE, Lucretius, Cybele, and Religion, Phoenix 39, 1985, 250-262. * E.J. KENNEY, The Historical Imagination of Lucretius, G&R 19, 1972, 12-24. * E.J. KENNEY, Lucretius, Oxford 1977. * J.K. KING, Lucretius the Neoteric, en: Hypatia. Essays in Classics, Comparative Literature, and Philosophy. Fs H.E. BARNES, Boulder 1985, 27-43. * K. KLEVE, Wie kann man an das Nicht-Existierende denken? Ein Problem der epikureischen Psychologie, SO 37,1961,45-57. * K. KLEVE, The Philosophical Polemics in Lucretius. A Study in the History of Epicurean Criticism, en: Lucrèce. Huit exposés..., 39-75. * K. KLEVE, Lucrèce, l'épicurisme et l'amour, en: Assoc. G. Budé, Actes du VIIIe congrès (Paris, 1968), Paris 1969, 376-383. * K. KLEVE, What Kind of Work Did Lucretius Write?, SO 54, 1979, 81-85. * K. KLEVE, *Id facit exguum clinamen*, SO 55, 1980, 27-31. * K. KLEVE, Lucretius in Herculaneum, Cronache Ercolanesi 19, 1989, 5-27. * KLINGNER, Geisteswelt 1965[5], 191-217. * KLINGNER, Studien 126-155. * E.D. KOLLMANN, Lucretius' Criticism of the Early Greek Philosophers, StudClas 13,1971, 79-93. * D. KONSTAN, Some Aspects of Epicurean Psychology, Leiden 1973. * W. KRANZ, Lukrez und Empedokles, Philologus 96, 1944, 68-107. * W. KULLMANN, Zu den historischen Voraussetzungen der Beweismethoden des Lukrez, RhM 123, 1980, 97-125. * A.M. LATHIÈRE, Lucrèce traducteur d'Epicure. *Animus, anima* dans les livres 3 et 4 du *De rerum natura*, Phoenix 26, 1972, 123-133. * LEEMAN, Form 139-159. * A. LEEN, The Rhetorical Value of the Similes in Lucretius, en: Classical Texts and their Traditions. FS C.R. TRAHMAN, Chico, Calif. 1984, 107-123. * C. LENZ, Die wiederholten Verse bei Lukrez, tesis Leipzig 1937. * O. E. LOWENSTEIN, The Pre-Socratics, Lucretius, and Modern Science, en: D.R. DUDLEY, ed., 1965, 1-17. * Lucrèce. Huit exposés suivis de discussions par D.J. FURLEY, K. KLEVE, P.H. SCHRIJVERS, Wolfg. SCHMID, O. GIGON, Gerh. MÜLLER, P. GRIMAL, L. ALFONSI, Entretiens (Fondation Hardt) 24, 1978. * W. LÜCK, Die Quellenfrage im 5 und 6. Buch des Lukrez, tesis Breslau 1932. * H. LUDWIG, Materialismus und Metaphysik. Studien zur epikureischen Philosophie bei T. Lucretius Carus, Köln 1976. * H. LUDWIG, Naturgesetz bei Lukrez, Philosophia naturalis 16, 1977, 459-479. * T. MANTERO, L'ansietà di Lucrezio e il problema dell'inculturazione dell'umanità nel *De rerum natura*, Genova 1976. * B. MANUWALD, Der Aufbau der lukrezischen Kulturentstehungslehre (*De rerum natura* 5, 925-1457), AAWM 1980, 3. * J. MASON, Lucretius. Epicurean and Poet, 2 vols., London 1907-1909. * R. MINADEO, The Lyre of Science. Form and Meaning in Lucretius' *De rerum natura*, Detroit 1969. * J.D. MINYARD, Mode and Value in the *De rerum natura*. A Study in Lucretius' Metrical Language, Wiesbaden 1978. * J.D. MINYARD, Lucretius and the Late Republic. An Essay in Roman Intellectual History, Leiden 1985. * F. MORGANTE, Il progresso umano in Lucrezio e Seneca, RCCM 16, 1974, 3-40. * A. MÜHL, Die Frage der Entstehung von Lukrezens Lehrgedicht, Helikon 8, 1968, 477-484. * Gerh. MÜLLER, Die Darstellung der Kinetik bei Lukrez, Berlin 1959. * Gerh. MÜLLER, Die Finalia der sechs

Bücher des Lucrez, en: Lucrèce. Huit exposés ... 197-231. * R. MÜLLER, Die epikureische Gesellschaftstheorie, Berlin 1972. * J.J. O'HARA, *Somnia ficta* in Lucretius and Lucilius, CQ NS 37, 1987, 517-519. * E. PARATORE, La problematica sull epicureismo a Roma, ANRW 1, 4, 1973, 116-204. * L. PERELLI, Lucrezio poeta dell'angoscia, Firenze 1969. * J.-M. PIGEAUD, La physiologie de Lucrèce, REL 58, 1980, 176-200. * U. PIZZANI, Il problema del testo e della composizione del *De rerum natura* di Lucrezio, Roma 1959. * G. PUCCIONI, Epicuro e Lucrezio, A&R NS 26,1981, 48-49. * E.K. RAND, La composition rhétorique du troisième livre de Lucrèce, RPh sér. 3, 8 (= 60), 1934, 243-266. * O. REGENBOGEN, Lukrez. Seine Gestalt in seinem Gedicht. Interpretationen, Leipzig, Berlin 1932, reed. en: O. REGENBOGEN, Kleine Schriften, ed. F. DIRLMEIER, München 1961, 296-386. * W. RÖSLER, Lukrez und die Vorsokratiker. Doxographische Probleme im I. Buch von *De rerum natura*, Hermes 101, 1973, 48-64. * M. ROZELAAR, Lukrez. Versuch einer Deutung, tesis Amsterdam 1941. * G. RUNCHINA, Studi su Lucrezio, Cagliari 1983. * K. SALLMANN, Studien zum philosophischen Naturbegriff der Römer mit besonderer Berücksichtigung des Lukrez, ABG 7, 1962, 140-284; 311-325. * K. SALLMANN, *Nunc huc rationis detulit ordo*. Noch einmal zum Aufbau der Kulturlehre des Lukrez, en: Beiträge zur altitalischen Geistesgeschichte. FS G. RADKE, Münster 1986, 245-256. * W.G. SALTZER, Parmenides, Leukippos und die Grundlegung der epikureischen Physik und Ethik bei Lukrez, tesis Frankfurt 1964. * S. SAMBURSKY, Das physikalische Weltbild der Antike, Zürich y Stuttgart 1965. * G. SASSO, Il progresso e la morte. Saggi su Lucrezio, Bologna 1979. * TJ. SAUNDERS, Free Will and the Atomic Swerve in Lucretius, SO 59, 1984, 37-59. * SCHIESARO, *Simulacrum et imago*. Gli argomenti analogici nel *De rerum natura*, Pisa 1990. * Wolfg. SCHMID, *Lucretius ethicus*, en: Lucrèce. Huit exposés ... 123-165. * Wolfg. SCHMID, Lukrez. Probleme der Lukrezdeutung. Beiträge zur Lukrezforschung von VAHLEN bis zur Gegenwart, Hildesheim 1968. *Jürgen SCHMIDT, Lukrez, der Kepos und die Stoiker. Untersuchungen zur Schule Epikurs und zu den Quellen von *De rerum natura* (tesis Marburg 1975), Frankfurt 1990. * A. SCHOELE, Zeitaltersage und Entwicklungstheorien. Die Vorstellungen vom Werden von Hesiod bis Lukrez, tesis Berlin 1960. * P. H. SCHRIJVERS, *Horror ac divina voluptas*. Études sur la poétique et la poésie de Lucrèce, Amsterdam 1970. * P. H. SCHRIJVERS, La pensée de Lucrèce sur l'origine de la vie (*De rerum natura* 5, 780-820), Mnemosyne 27, 1974, 245-261. * P.H. SCHRIJVERS, La pensée de Lucrèce sur l'origine du langage, Mnemosyne 27, 1974, 337-364. * P.H. SCHRIJVERS, Le regard sur l'invisible. Étude sur l'emploi de l'analogie dans l'œuvre de Lucrèce, en: Lucrèce. Huit exposés ..., 77-121. * P.H. SCHRIJVERS, Die Traumtheorie des Lukrez, Mnemosyne 33, 1980, 128-151. * P.H. SCHRIJVERS, Sur quelques aspects de la critique des mythes chez Lucrèce, en: CYZHTHCIC. Studi sull'epicureismo greco e romano offerti a M. GIGANTE, Napoli 1983, 353-371. * Ch. SEGAL, War, Death and Savagery in Lucretius. The Beasts of Battle in 5, 1308-49, Ramus 15, 1986, 1-34. * C. SEGAL, Lucretius on Death and Anxiety. Poetry and Philosophy in *De rerum natura*, Princeton 1990. * E.E. SIKES, Lucretius, Poet and Philosopher, Cambridge 1936. * M.F. SMITH, Lucretius and Diogenes of Oenoanda, Prometheus 12,

1986, 193-207. * M.F. SMITH, Notes on Lucretius, CQ 43, 1993, 336-339. * J. MCINTOSH SNYDER, Puns and Poetry in Lucretius' *De rerum natura*, Amsterdam 1980. * F. SOLMSEN, A Peculiar Omission in Lucretius' Account of Human Civilization, Philologus 114, 1970, 256-261. * G. SOMMARIVA, Il proemio del *De rerum natura* di Lucrezio e l'inno a Demetrio Poliorcete, SIFC 54, 1982, 166-185. * L. A. SPRINGER, The Role of *religio*, *solvo* and *ratio* in Lucretius, CW 71, 1977, 55-61. * T. STORK, *Nil igitur mors est ad nos*. Der Schlußteil des dritten Lukrezbuches und sein Verhältnis zur Konsolationsliteratur, Bonn 1970. * A. STÜCKELBERGER, *Vestigia Democritea*. Die Rezeption der Lehre von den Atomen in der antiken Naturwissenschaft und Medizin, Basel 1984, espec. 149-156. * D.C. SWANSON, A Formal Analysis of Lucretius' Vocabulary, Minneapolis 1962. * M. SWOBODA, De Lucretii hymno Veneris sacro, Eos 68, 1980, 95-102. * H.P. SYNDIKUS, Die Rede der Natur. Popularphilosophisches in den Schlußpartien des 3. Buches des Lukrez, AU 26, 3, 1983, 19-35. * W.J. TATUM, The Presocratics in Book One of Lucretius' *De rerum natura*, TAPhA 114, 1984, 177-189. * D. TAYLOR, *Declinatio*, Amsterdam 1974. * M. TESTARD, Les idées religieuses de Lucrèce, BAGB 3, 1976, 249-272. * E.M. THURY, Lucretius' Poem as a *simulacrum* of the *De rerum natura*, AJPh 108, 1987, 270-294. * G.B. TOWNEND, Imagery in Lucretius, en: D.R. DUDLEY, ed., 1965, 95-114. * B.P. WALLACH, Lucretius and the Diatribe against the Fear of Death (*De rerum natura* 3, 830-1094), Leiden 1976. * A. WASSERSREIN, Epicurean Science, Hermes 106, 1978, 484-494. * J.H. WASZINK, Lucretius and Poetry, Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde NS 17, 1954, 243-257. * J.H. WASZINK, La création des animaux dans Lucrèce, RBPh 42, 1964, 48-56. * J. H. WASZINK, Zum Exkurs des Lukrez über Glaube und Aberglaube (5, 1194-1240), WS 79, 1966, 308-313. * K. WELLESLEY, Reflections upon the Third Book of Lucretius, ACD 10-11, 1974-1975, 31-40. * D. WEST, The Imagery and Poetry of Lucretius, Edinburgh 1969. * D. WEST, Virgilian Multiple-Correspondence Similes and their Antecedents, 7: The Virgilian Simile and Lucretius, Philologus 114, 1970, 272-275. * D. WEST, Lucretius Methods of Arguments (3, 417-614), CQ NS 25, 1975, 94-116. * A.D. WINSPEAR, Lucretius and Scientific Thought, Montreal 1963. * B. WIŚNIEWSKI, Sur les origines de la théorie de la culture et du langage de Lucrèce, Concilium Eirene XVI, I, Prag 1983, 177-182. * D.E.W. WORMELL, The Personal World of Lucretius, en: D.R. DUDLEY, ed., 1965, 35-67. * K. ZIEGLER, Der Tod des Lucretius, Hermes 71, 1936, 419-440. * J.J.M. ZONNEVELD, *Angore metuque*. Woordstudie over de angst in *De rerum natura* van Lucretius (con resumen en francés), tesis Nijmegen 1959.

D. LÍRICA Y EPIGRAMA

LÍRICA ROMANA

Generalidades

El concepto moderno de lírica se consolida alrededor del año 1700 en Italia y de allí llega a Alemania.[1] «La épica representa el acontecimiento que arranca del pasado, el drama la acción que se extiende por y contra el futuro, la lira el sentimiento que se cierra en el presente».[2] Para el modo de sentir moderno la lírica tiene por tanto un carácter de publicidad bastante menos marcado que la épica y el drama. Esta concepción centrada en el contenido no se adapta perfectamente a la lírica antigua; ha causado más daño que utilidad para la comprensión de los líricos latinos.

Por el contrario, las definiciones antiguas de la lírica parten generalmente del aspecto formal, en primer lugar del metro.[3] Mientras que la épica y las partes dialogadas del drama consisten en versos recitados, en la lírica se trata de versos cantados. Al menos idealmente –en época antigua también en la práctica– en ella el elemento musical tiene un papel mayor que en los otros géneros poéticos. La teoría artística de la Antigüedad hace entrar en la poesía cantada («mélica») tanto el canto lírico monódico[4] como la lírica coral, sin ninguna distinción. Μέλος significa miembro y canto, frase musical, melodía; μέλη son los versos líricos, en contraposición a los dramáticos y épicos. Elegía y yambo, por el contrario, ya en época antigua son solamente recitados y no pertenecen por lo tanto a la lírica en sentido estricto.

En latín *melos* y *melicus* resultan términos técnicos de uso raro; el concepto fijo contrapuesto a la épica, del que tratan los gramáticos en la enseñanza, es *carmen lyricum*. En el origen lírica designa un canto con acompañamiento de lira. El término λυρικός pertenece a la teoría musical; en la teoría literaria aparece por primera vez en conexión con el canon de los nueve líricos, y subraya por tanto el nivel de clásicos de los autores considerados. La lira, en efecto, es el instrumento de la música doméstica y de la enseñanza musical. La designación de «lírica» se explica por el hecho de que los poetas-compositores de este género eran tratados en la disciplina escolar de «música» (o sea de «lira») y no por el gramático.[5] La lírica monódica está ligada a la

1. I. BEHRENS 1940.

2. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, ed. y com. N. MILLER, München 1963, 272 (§ 75).

3. P. STEINMETZ, Gattungen und Epochen der griechischen Literatur in der Sicht Quintilians, Hermes 92, 1964, 454-466.

4. Estructurados estíquicamente o en estrofas de dos a cuatro versos.

5. H. GÖRGEMANNS 1990, con envío a Plat. *leg.* 809 CD.

lira; para las ejecuciones públicas el instrumento principal es la cítara «inventada por Apolo». Los coros dramáticos son acompañados por la música del «aulos».

Existen además clasificaciones de los géneros literarios según la manera expositiva: Platón († 349-348 a.C.) distingue forma narrativa, dramática y mixta, sin mencionar la lírica (*rep.* 3, 394 BC); Aristóteles († 322 a.C.) omite la forma mixta (*poet.* 3, 1448 a 19-24). Proclo (s. V d.C.) une los dos esquemas asignando la forma mixta a la narrativa. En los teóricos de escuela aristotélica la mélica aparece junto a la épica, la elegía y el yambo, como una subdivisión del *genus enarrativum* o del *mixtum*.

La lírica es dividida ulteriormente según el objeto (dirigida a divinidades, a hombres, mixta), el movimiento (en el acercamiento al altar, para la danza alrededor del altar, a pie firme), la estructura estrófica (monostrófica, triádica).

La lírica, en la que operan juntos palabra, ritmo, metro y *melos*, tiene muchas raíces preliterarias, que le confieren un vigor primigenio: ella da un nombre a las cosas, las vuelve disponibles; esto lleva a la magia y al rito. El ritmo musical la une con el canto de trabajo y con la danza festiva. El efecto excitante o tranquilizante sobre el alma del oyente –¡pensemos en Orfeo!– apunta a una afinidad de fondo entre lírica y retórica, una relación llena de significado para los antiguos.

Precedentes griegos

La lírica es una de las flores más delicadas en el tronco de la literatura. En la cosmopolita Jonia resuenan pronto notas personales, en la parte europea de Grecia la relación con la comunidad se mantiene durante más tiempo. La poeta más grande, Safo (hacia el 600 a.C.) influye en Catulo (*carm.* 51), Alceo (hacia el 600 a.C.) y Píndaro († después del 446 a.C.) en Horacio, que –como ya antes Lucilio– es influido también por el yambógrafo y lírico Arquíloco (sig. VII a.C.).

Hay que hacer algunas reservas, por lo que respecta a la Grecia antigua, sobre algunas cualidades que el lector moderno espera de la lírica.[1]

¿Originalidad y creación libre de imágenes? La lírica griega arcaica se mueve en un contexto tradicional de artesanía lingüística y se relaciona conscientemente con paradigmas expresivos establecidos. Se sirve de un patrimonio de imágenes heredado: las metáforas sirven de abreviaciones, los mitos para indicar destinos y situaciones ejemplares. Esto favorece la comprensión en un contexto social concreto.

¿Poesía absoluta? La lírica griega arcaica tiene como mucho un puesto fijo en la existencia, una función social[2] o cultural, es destinada a una celebración fes-

1. Fundamentales R. PFEIFFER 1929 y (no sin reservas) F. KLINGNER 1930.

2. «La lírica más elevada es decididamente histórica; inténtese separar de las odas de Píndaro los elementos mitológico-históricos y se verá que se les quita por completo la vida profunda. La lírica moderna se inclina siempre a lo elegíaco» (Goethe, *Adelchi. Tragedia*, Milano 1822, recensión 1827, WA 42, 1, 1904, 173).

tiva. Se trata sobre todo de poesía relacionada con la ocasión, de poesía aplicada. Está en estrecha conexión con la música y la danza y para nosotros es difícil juzgarla sin estos elementos: imaginemos en qué situación nos encontraríamos si de las obras maestras de nuestra música vocal se poseyesen solamente los textos.

¿Aversión por el pensamiento reflexivo? La lírica griega arcaica quiere comunicar discernimiento; le es propia la sentencia (la *gnome*); como el elegíaco, también el lírico se presenta como depositario de conocimiento. El mismo goce de la vida es aconsejado porque es la conducta más racional.

¿Puro estado de ánimo, rechazo de todo intento de incidir sobre la realidad? La lírica griega arcaica quiere influir sobre los hombres; de aquí también las frecuentes alocuciones y a menudo su proximidad a la oratoria. Las adversidades son mencionadas sobre todo con el fin de buscar la forma de ponerse a salvo de ellas.

¿Poesía personal? El «yo» juzgante de los cantos corales es entendido representativamente, de forma que en el canto cantor y oyente puedan reconocerse. Pensemos en la lírica medieval y barroca, hasta el uso de la primera persona en los cantos colectivos de Paul Gerhardt y en las composiciones poéticas puestas en boca de personajes singulares (por ejemplo *Under der linden* de Walther von der Vogelweide es pronunciado por una muchacha). Es verdad que en la lírica monódica arcaica de los griegos el sujeto comienza a expresarse a sí mismo –y esto no es infravalorado–, pero la expresión del sentimiento subjetivo no es el fin principal. Las condiciones objetivas de vida, la naturaleza y la sociedad contribuyen a determinar la conciencia del lírico: Alceo refleja una sociedad masculina, Anacreonte el mundo del simposio, Safo su tíaso. En sentido relativo, es ella la más cercana a la concepción moderna de la lírica, pero justamente en esto no es determinante para Horacio.

Antes que la griega arcaica, para los romanos es determinante la poesía helenística. En ella el interés se dirige al mundo de los sentimientos y de las pasiones. La situación objetiva pasa a segundo plano; el estado de ánimo hace su aparición como valor estético independiente e incluso efectos jocosos son buscados por sí mismos. Desde que, con Eurípides, la poesía pierde la esperanza en su antiguo papel de guía, en el helenismo busca valores estéticos en las realidades más diferentes y puede suscribir incluso lo insensato y lo irresponsable,[1] lo que la aproxima humanamente más al lector moderno.

Desarrollos romanos

Es de pensar que hayan existido cantos de trabajo y cantos populares romanos; se tienen noticias también de canciones populares corales. Estos cantos preliterarios

1. F. KLINGNER 1930, 71 s.

no han tenido, es cierto, ningún influjo sobre la literatura, pero son un testimonio de que los romanos no estaban privados en su origen de talento lírico y musicalidad. Conocemos algunos cantos de culto antiguos. Livio Andrónico escribe un canto para un coro de muchachas para una ocasión ritual. Una gran riqueza de poesía lírica –todavía apenas apreciada como tal– se encuentra en los *cantica* plautinos. El drama romano en sí, aunque sólo fuese por el papel importante que en él tiene la música, debía contener abundancia de elementos líricos.

Sin embargo, es probable que muchos romanos estuvieran de acuerdo con Cicerón (en Sen. *epist.* 49, 5), que afirma que no habría encontrado tiempo para leer la poesía lírica ni aunque su vida hubiese durado el doble de lo normal.

En el latín arcaico la poesía personal aparece al comienzo no como canto lírico, sino como yambo o *satura*. Catulo une las tradiciones de yambo, epigrama y otros géneros literarios helenísticos en una mezcla totalmente personal, irrepetible; su libro, mantenido en su conjunto sólo por la individualidad del poeta, es como un bloque errático en la literatura antigua. Sólo con Horacio nace propiamente la lírica latina como género literario por sí mismo (*carmina*), bajo la doble paternidad espiritual de la lírica helenística y griega arcaica. Horacio perfecciona, de manera respectivamente orgánica e independiente, los géneros hasta entonces entremezclados en la poesía personal latina: yambo, odas, sátira. El equilibrio entre las exigencias estéticas de tipo griego y la individualidad romana, que rompe las fronteras entre los géneros, es su personalísima realización.

En la antigüedad el epigrama y la poesía de ocasión son diferentes de la lírica. Sin embargo Estacio, Marcial, Ausonio, Claudiano, así como los poetas de la *Anthologia Latina* y el *Pervigilium Veneris* (s. II-IV d.C.) presentan para nosotros muchos contactos con este género literario. En sentido estricto no existe en Roma una verdadera tradición del género lírico,[1] sino tan sólo grandes realizaciones individuales. La primera cumbre después del poeta de los *cantica*, Plauto, es tocada por Catulo –para los lectores antiguos, por otra parte, sus composiciones poéticas entran mayormente en el género epigramático–, la segunda por Horacio, la tercera por el lírico cristiano Prudencio. Los tres son en Roma gigantes solitarios, que como máximo por vía indirecta pueden ser considerados productos de su ambiente, en cuanto que emprenden *no* lo que la sociedad espera de ellos, sino algo totalmente nuevo y, a los ojos de sus contemporáneos, absurdo.[2]

1. Esto no excluye naturalmente que Horacio se refiera, refinándolos, a ciertos temas de Catulo: J. FERGUSON, Catullus and Horace, AJPh 77, 1956, 1-18.

2. Desde este punto de vista existe una afinidad con la elegía, que nosotros tratamos por separado.

Cada uno de ellos proviene –también espiritualmente– de una situación por completo diferente. Es posible hacer el elenco de lo que aprenden técnicamente uno de otro –véase más adelante–, pero no es esto lo esencial. En todo caso se puede afirmar que el diálogo crítico con predecesores muy lejanos en el tiempo (por ejemplo de Prudencio con Horacio) es más importante que la adhesión a esquemas transmitidos a través de la escuela.

Recordemos aquí algunos aspectos de la lírica horaciana; ello nos permitirá también una comparación con la lírica arcaica griega (v. *supra*).

Imitación y originalidad: Horacio parte del helenismo, pero remonta también a elementos griegos arcaicos; la dependencia literaria tiene significado espiritual: la lírica latina llega a la propia realización por medio de la griega arcaica.

Poesía absoluta, música verbal: Horacio se complace de la cantidad de metros griegos introducidos por él en Roma, en parte siguiendo la tradición helenística. La fantasía horaciana no es estática: contiene un elemento de danza.

Razón y teorización: Horacio parece con frecuencia superar la «perplejidad» inmediata y mantiene su propia independencia interior –a diferencia por ejemplo de los elegíacos– amortiguando los afectos. Mientras Catulo representa el abatimiento, Horacio muestra el dominio de la emoción interna.

Alocución: las alocuciones no son comunicaciones, sino expresiones de voluntad. Como tales, están orientadas hacia el futuro. El poeta quiere persuadir y se aparta en ello del orador. Horacio intenta –aunque a menudo tal vez de forma sólo ficticia– crear un equivalente de la poesía griega arcaica, que tiene múltiples relaciones con la vida real.

Macrocosmos y microcosmos: la lírica de Horacio es al mismo tiempo personal y suprapersonal. El yo lírico se hace reflejo de las relaciones sociales, en parte incluso de las referentes al culto. Horacio crea a iniciativa propia un universo en el que el individuo, estado y naturaleza encuentran un centro común en el yo lírico. Horacio, como conquistador espiritual, lleva la lírica de la subjetividad romano-helenística al reino de lo objetivo.

Las poesías de ocasión de Estacio por su concepción antigua pertenecen a la lírica sólo en una mínima parte; las cosas no son distintas para Marcial y Ausonio. Si se prescinde del *Pervigilium Veneris* y de los versecillos de Adriano, hay que esperar a la antigüedad tardía para que aparezca una lírica latina de relieve. Prudencio reaviva las formas clásicas, Ambrosio encuentra otras nuevas, que señalan el futuro.

Técnica literaria

Hasta avanzado el siglo XIX la lírica es destinada al canto. La ejecución musical del *carmen saeculare* de Horacio está documentada, para las odas la presentación

cantada en círculos restringidos no es totalmente incontestable, pero sí bastante probable.[1]

La lírica conoce diversos tipos de composición poética,[2] por ejemplo el himno a los dioses (muchos ejemplos –también parodias– en Catulo y Horacio); son parte suya los elementos estilísticos de la predicación hímnica (p. ej. pronombres relativos, anáforas).

Afines son el encomio, el canto de victoria y de triunfo, el canto de bodas (epitalamio), la lamentación fúnebre (epicedio), el carmen consolatorio. Otros tipos poéticos son el *propemptikon*, una poesía de acompañamiento para la partida de un amigo (un ejemplo que trasciende la convención es Hor. *carm.* 1, 3); su opuesto, el *anti-propemptikon*, que desea un viaje infortunado a un enemigo (Hor. *epod.* 10) marca el paso a los poemas de invectiva. Y también el carmen de invitación (Catull. 13; Hor. *carm.* 1, 20), el carmen simposíaco (canto que acompaña a la bebida), la operación aritmética en poesía (parodiada por Catulo en los poemas de los besos) y varios tipos de poesías de amor; además poesías de amistad, lírica conceptual de filosofía práctica, poesías sobre las estaciones, y todavía más. Una particularmente atractiva reside en el cambio individual que un poeta confiere a los contenidos y a las formas tradicionales.

La oda (propiamente «canto») se caracteriza por su enlace con la lírica eólica, o por medio de citas guía –frecuentemente en Horacio– o al menos por la elección de metro.

La lírica antigua no excluye el empleo de procedimientos retóricos: piénsese por ejemplo en las *priamel* (series de ejemplos) o en los esquemas de adición.[3]

Característica de la oda horaciana es la alocución a un «tú». En ello reside, al menos en embrión, un elemento dialógico, voluntarista, si bien en parte convencionalizado. El lírico romano se acerca con frecuencia al orador, que quiere conmover y convencer. Este carácter comunicativo es propio de la lírica de Horacio y la distingue de la lira «solitaria» de las edades sucesivas. En Catulo aparecen, además, como característica singular, numerosas autoalocuciones, que preparan el «monólogo interior».

---

1. G. WILLE, Singen und Sagen in der Dichtung des Horaz, en: Eranion, FS H. HOMMEL, Tübingen 1961, 169-184; N.A. BONAVIA-HUNT, Horace the Minstrel, Kineton 1969; VON ALBRECHT, Musik und Dichtung bei Horaz, en: Bimillenario della morte di Q. Orazio Flacco, Atti del Congreso di Venosa (1992), Venosa 1993, 75-100; la postura opuesta en E. PÖHLMANN, Marius Victorinus zum Odengesang bei Horaz, en: E.P., Beiträge zur antiken und neueren Musikgeschichte, Frankfurt 1988, 135-143.

2. KAYSER (335-344) distingue tres géneros líricos: llamada (alocución), canto (discurso) y dicho (mención). Según las formas del discurso distingue: deliberación, admonición, alabanza, expresión de júbilo, lamento, acusación, epicedio, súplica, oración, consolación, profecía, confesión.

3. CURTIUS, Europäische Lit. 293 s.

Lengua y estilo

El carácter estructural de los versos latinos en la edad arcaica es controvertido; se trata, por lo que se puede suponer, de una combinación entre una técnica versificatoria silábica y una fundada en el número de las palabras. Pronto es adoptada la métrica cuantitativa de los griegos; durante largo tiempo domina ésta de forma exclusiva hasta que en la antigüedad tardía se desvanece el sentido de la cantidad. En esta época aparecen versos acentuativos que denotan notables cualidades poéticas, pero la poesía cuantitativa sigue siendo practicada por los autores influenciados por el sentido de la tradición.

Bajo el influjo de las elevadas fórmulas de las leyes y de las oraciones, la aliteración juega un papel particular en la poesía latina. Rimas finales resultan, por ejemplo en el pentámetro de la tendencia a colocar a distancia palabras relacionadas entre sí. Sin embargo la rima no tiene la importanica dominante que tendrá en la poesía de la Edad Media y de la Edad Moderna. En el origen pertenece a la prosa de arte, como fue desarrollada por Gorgias. De aquí pasa a la poesía, como puede verse en el caso de poetas influidos por la retórica. A través de los himnos cristianos de la Edad Media la rima llega también a las literaturas nacionales.

En Plauto y en la tragedia latina arcaica las partes líricas son lingüística y estilísticamente más elevadas que el diálogo. En líneas generales la lírica de Catulo y de Horacio es más cercana a la lengua hablada que, por ejemplo, las composiciones de los elegíacos y de los épicos. Esta sencillez refinada no debe confundirse con la falta de arte: el mosaico verbal de las estrofas horacianas pertenece a lo más complejo y lo más refinado que se haya escrito nunca.

Universo conceptual I: Reflexión literaria

Catulo llama a sus poesías *nugae*; a la manera neotérica concibe su labor poética como un juego. Desde este punto de vista existe una afinidad con Ovidio, cuyo comportamiento helenístico-jocoso nunca se ha puesto en duda. Después del nacimiento, en Francia, de la *poésie absolue* estamos en condiciones de comprender mejor este aspecto catuliano. En contra de la unilateral interpretación de Catulo como poeta de la experiencia habla también un billete suyo de tintas fuertes en el que ha rechazado esta interpretación enérgicamente: «el poeta puro debe ser casto, él, como persona; sus versos no es necesario en absoluto que lo sean» (*carm.* 16, 5 s.). Es verdad por otra parte que Catulo se encuentra aquí a la defensiva (como más tarde Ovidio, *trist.* 2, 353 s.), y se puede preguntar si es lícito intentar ver en ello un programa. De todos modos es digno de notar que con esta afirmación se coloca en abierto contraste con la elegía amorosa, de la cual es considerado por muchos el progenitor.

Horacio funda su orgullo de poeta en el hecho de que Mecenas lo incluye en el canon de los líricos (*carm.* 1, 1, 35). Por un lado está orgulloso de su empresa técnica: haber introducido en Italia el «canto eólico» (*carm.* 3, 30, 13 s.). El poeta del *carmen saeculare*, por otro parte, se ve a sí mismo como *vates* (cf. *carm.* 4, 6, 44). Por ello se atribuye no sólo la competencia artística (*ars*), sino también la inspiración (*carm.* 4, 6, 29).

Horacio se siente poeta de arte, pero también poeta de su nación. Es sobre todo en este último aspecto donde recurre a los modelos griegos arcaicos. En conjunto evita, también como lírico, excederse: separa con cuidado las odas de formas más elevadas, en las cuales se aventura sólo rara vez y por vía indirecta (p. ej. *carm.* 4, 2).

Prudencio funda una idea poética cristiana, no en el sentido de una discutible sacralización de su poesía. Ofrece su labor poética como un sacrificio y es consciente de ser tolerado en la casa de Dios como un vaso de poco valor. Identifica su felicidad con el acto de presentar las ofrendas, con el cumplimiento de una función en el gobierno de la casa de Dios: la de anunciar y alabar a Cristo (*iuvabit personasse Christum*: *epil.* 34).[1]

Universo conceptual II

Los neotéricos unen un fuerte sentimiento personal con la búsqueda de la perfección formal. Catulo forma parte de aquellos jóvenes romanos que, como «jóvenes airados»,[2] ponen en cuestión las reglas tradicionales y se construyen por ello un universo de valores privado. Paralelamente en él el significado de los conceptos de valor romanos sufre una evolución. Sus mejores creaciones líricas unen una madura forma artística con una rara frescura, ante la que se olvida el abismo de los siglos. La filosofía práctica se presenta en Horacio con más fuerza que en Catulo; actúa de puente con la poesía de las *Sátiras* y de las *Epístolas*. El motivo más profundo de esta unión se encuentra en la personalidad de Horacio, que atenúa sus fuerzas con actitud de ironía socrática, a fin de ampliar su propia sabiduría.[3] Desciende de la poesía personal romana de un Lucilio. Escogiendo la forma lírica reducida de tipo helenístico, empequeñece su propio yo. Sin embargo tiene el atrevimiento de crear por iniciativa propia, en su tiempo y en su sociedad, inspirándose en la Grecia arcaica, un universo lírico suyo personal, en el que individuo, sociedad y naturaleza encuentran un punto de encuentro común en el yo lírico: una conquista espiritual que tiene un carácter específicamente suyo. La lírica de Horacio no es consecuencia directa de las circunstancias sociales, ni tam-

1. Comparación entre Horacio y Prudencio: VON ALBRECHT, Poesie 262-276.
2. A.D. LEEMAN, Catull «angry young man», ahora en: LEEMAN, Form 111-121.
3. ZINN, Weltgedicht.

poco simplemente una respuesta a ellas: es su creación y realización personal. Esta empresa de Horacio invalida el rechazo ciceroniano de la lírica: él ha mostrado que el lírico tiene algo que decir también al hombre de estado, sin por ello renunciar a sí mismo; y no por casualidad Horacio ha sido siempre considerado en Europa como el padrino en el surgimiento de la gran poesía lírica.

La lírica, como se realiza en la poesía horaciana, abraza mucho más que el mundo interior de un individuo: incluye las personas a su alrededor –amigos y amigas–, sociedad y estado, que tiene su culmen en Augusto, y además el panorama literario: contemporáneos como Virgilio y, no menos importantes, los predecesores griegos y romanos con los que el poeta entabla un diálogo en sus obras. Al lado del panorama espiritual no se olvida el natural: la vida de los elementos, de los astros y de los dioses. En la lírica de Horacio, con su abundancia de nombres propios y de indicaciones concretas, se reflejan mundos enteros. Pero este reflejo es completamente personal. Ante una realización artística semejante pierde significado la cuestión de subjetividad y objetividad, personal y superpersonal, carácter mediato e inmediatez. Si a pesar de ello se la quiere presentar, se podría concluir paradójicamente que la individualidad horaciana arriba a la determinación de no contentarse con ser simplemente un lírico individual.

Mientras sin duda Horacio, también como poeta del estado y del cosmos, se apoya firmemente en sí mismo, el lírico cristiano Prudencio encuentra su dignidad en Dios y en Cristo, por tanto en un centro fuera de sí mismo.[1]

W. ALBRECHT, Das mimetische Gedicht in der Antike. Geschichte und Typologie von den Anfängen bis in die augusteische Zeit, Frankfurt 1988. * I. BEHRENS, Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst, vornehmlich vom 16. bis 18. Jh. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen, Halle 1940. * G. BENN, Probleme der Lyrik, en: Gesammelte Werke, ed. D. WELLERSHOFF, vol. 4, Wiesbaden 1968, 1058-1096. * K. BÜCHNER, Vom Wesen römischer Lyrik, AU Reihe 1, 1951, número 2, 3-17. * K. BÜCHNER, Die römische Lyrik. Texte, Übersetzungen, Interpretationen, Geschichte, Stuttgart 1976. * H. DOMIN, Wozu Lyrik heute? Dichtung und Leser in der gesteuerten Gesellschaft, München 1968. * H. FÄRBER, Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike, München 1936. * H. FRIEDRICH, Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart, Hamburg 1956, ampliado 1967. * H. GÖRGEMANNS, Zum Ursprung des Begriffs «Lyrik», en: Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge, V. PÖSCHL zum 80. Geburtstag, Frankfurt 1990, 51-61. * N.A. GREENBERG, The Use of *Poiema* and *Poiesis*, HSPh 65, 1961, 263-289. * P. GRIMAL, Le lyrisme à Rome, Paris 1978. * M. HAMBURGER, Die Dialektik der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Konkreten Poesie, München 1972. * R. HEINZE, Die horazische Ode, NJA 51, 1923, 153-168; reed. en: R.H., Vom Geist des Römertums, Darmstadt 1960³, 172-189. * F. KLINGNER, Horazische

1. VON ALBRECHT, Poesie 276.

und moderne Lyrik, Antike 6, 1930, 65-84 (probl.). * M. KOMMERELL, Gedanken über Gedichte, Frankfurt 1956². * G. PASQUALI, Orazio lirico, Firenze 1920. * R. PFEIFFER, Gottheit und Individuum in der frühgriechischen Lyrik, Philologus 84, 1929, 137-152. * V. PÖSCHL, Horazische Lyrik, Heidelberg 1991². * F. SOLMSEN, Die Dichteridee des Horaz und ihre Probleme, ZÄsth 26, 1932, 149-163. * STAIGER, Grundbegriffe. * P. STEINMETZ, Lyrische Dichtung im 2.Jh. n. Chr., ANRW 2, 33, 1, 1989, 259-302. * H.P. SYNDIKUS, Die Lyrik des Horaz, 2 vols., Darmstadt 1972-1973. * H.P. SYNDIKUS, Catull. Eine Interpretation, 3 vols., Darmstadt 1984-1990. * I. TAR, Über die Anfänge der römischen Lyrik, Szeged 1975. * E. VOEGE, Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit in der Lyrik. Untersuchungen zu lyrischen Gedichten des Altertums und der Neuzeit im Hinblick auf die herrschende deutsche Lyrik-Theorie, Wortkunst NF, número 8, München 1932, reimp. 1973. * L.P. WILKINSON, Horace and his Lyric Poetry, Cambridge 1968³. * L.P. WILKINSON, Ancient Literature and Modern Literary Criticism, PCA 69, 1972, 13-26. * ZINN, Weltgedicht. * E. ZINN, Erlebnis und Dichtung bei Horaz, en: Wege zu Horaz, Darmstadt 1972, 369-388. * E. ZINN, Viva Fox, Frankfurt 1994.

POESÍA EPIGRAMÁTICA ROMANA

Generalidades

Epigrama significa inscripción. En el origen el elemento epigramático en sentido moderno –una agudeza habitualmente de carácter mordaz– no entra en la esencia del epigrama. En cambio brevedad y precisión se exigen desde su comienzo.

De acuerdo con el contenido se pueden distinguir varios tipos de inscripciones: públicas y privadas, serias y bromistas, inscripciones votivas, sepulcrales, etcétera.

La forma puede ser en prosa o en verso. Entre los muchos metros posibles (hexámetro, hendecasílabo, yambo, coliambo, a los que en Roma se añade el venerable saturnio arcaico) el dístico elegíaco asume una posición de privilegio. Por medio de su singular estructura este metro constituye un fuerte incentivo para la organización de la frase según una cadencia bipartita y al estilo antitético; crece así también el gusto por la agudización intelectual.

El género, llevado a su perfección por Marcial, tiende a presentar el contenido en dos fases sucesivas. La primera disimula el concepto, la segunda lo revela por sorpresa; se habla de «expectativa» y de «aclaración».

Precedentes griegos

La epigramática griega se desarrolló por un lado a partir de la práctica relacionada con las inscripciones votivas y sepulcrales, por otro a partir de la costumbre de la improvisación de epigramas simposíacos y amorosos en la reuniones de amigos.

Para Roma tienen importancia entre otras cosas colecciones helenísticas, como los epigramas de Calímaco y la «Corona» de Meleagro. El epigrama griego tuvo un fuerte influjo también sobre la elegía amorosa latina.

Desarrollos romanos

Como inscripción el epigrama tiene en Roma una tradición antigua. Los importantes epígrafes de los Escipiones atestiguan desde el punto de vista de la lengua un pronunciado sentido de la forma y desde el del contenido la idea de la realización del individuo en el interior del marco social preestablecido. Entran dentro de esta concepción también inscripciones sepulcrales de mujeres, como el conocido epitafio en versos de una Claudia.[1]

Otros criterios de valor hacen su aparición con la creciente helenización del estilo de vida del estado social más elevado de Roma. Comienza así, en torno al paso del siglo II al I, la poesía latina epigramática de estilo helenístico.

Representantes de la aristocracia romana actúan como poetas de epigramas privados: Valerio Edituo, Porcio Lícino, Q. Lutacio Cátulo.

Más tarde les siguen Varrón Atacino, Licinio Calvo, Catulo. Los versos de Catulo se colocan, como los de Levio, entre epigrama y lírica. Poesías eróticas son atribuidas a Q. Hortensio, C. Memio, Q. Escévola.

Poetas epigramáticos del periodo augústeo son Domicio Marso, Sulpicia, Cornificia, Getúlico y el mismo Augusto.

El maestro del epigrama, Marcial, escribe bajo Domiciano. Representa una cima nunca más alcanzada.

Entre los poetas tardíos, además de Ausonio y muchos poetas menores como Próspero de Aquitania, recordemos los de la *Anthologia Latina* y los numerosos *Carmina epigraphica*.

Técnica literaria

Ya en los primeros autores se manifiesta en Roma una tendencia a la agudeza expresiva (cf. Val. Edituo, p. 42 s. MOREL = 54 s. BÜ.; Lutatius Catulus p. 43 MOREL = 55 s. BÜ.) y a una jocosa concentración semántica en los últimos versos.

Lengua y estilo

El entramado verbal es en parte altamente artificial ya en los epigramáticos latinos antiguos. Léase (admitiendo que ésta sea la debida reconstrucción del texto) Valerio Edituo 3 s., con el juego de palabras *subitus subidus*, y depués: *sic tacitus*

1. Aquí (CIL I², Berolini 1918, n.º 1211) se emplean senarios, en otros lugares saturnios en época más antigua, hexámetros y dísticos a continuación.

subidus dum pudeo pereo. La agudeza final del epigrama siguiente se presenta en cierto modo más formalista: *at contra hunc ignem Veneris nisi si Venus ipsa / nulla est, quae possit vis alia opprimere*.

Las palabras polisílabas al final del pentámetro no son evitadas de ningún modo, como muestra también este último ejemplo; la *-s* final no hace todavía posición: Lutacio Cátulo puede escribir *da, Venu', consilium*. Todavía hay que esforzarse para llegar al refinamiento técnico, pero ya ha tenido lugar un comienzo digno de notarse.

Apenas iniciado, el trabajo de torneado puede ser ya exagerado. Así Macio describe el beso con un neologismo y una disposición de palabras imitativa: *columbulatim labra conserens labris* (p. 50 MOREL = p. 64 BÜ.).

Levio es un innovador verbal de particular audacia. Si la lengua de Plauto danzaba, la suya intenta volar. Sus rizados *Erotopaegnia* llegan a un nivel insólito en la creación de palabras, pero han quedado como un retoño marginal de la literatura latina. Con Mecenas, el patrón no clásico del clasicismo, y en la época de Adriano la manera preciosista de Levio se pone de nuevo de moda. Tenía que venir este extravagante experimentador para quitarle al latín un poco de su pesadez propia del terruño.

Universo conceptual

Los ligeros productos de la Μοῦσα παιδική griega producen un efecto un poco curioso en boca de severos romanos y en el latín todavía un tanto duro y pesado de su época. Se trata todavía de un entretenimiento jocoso de serios personajes en las reuniones de amigos. Los nuevos criterios de valor que se experimentan aquí a título de broma tendrán un gran futuro en la generación de Catulo y en los elegíacos.[1]

* L. ALFONSI, Poetae novi. Storia di un movimento poetico, Milano 1945. * K. BÜCHNER, Die römische Lyrik. Texte, Übersetzungen, Interpretationen, Geschichte, Stuttgart 1976, espec. 13-15. * P. GRIMAL, Le lyrisme à Rome, Paris 1978, 75-89. * N. HOLZBERG, Epigramm, v. Marcial. * P. LAURENS, L'abeille dans l'ambre: célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance, Paris 1989. * M. PUELMA, ἐπίγραμμα - *epigramma*. Aspekte einer Wortgeschichte, MH 53, 1996, 124-139. * R. REITZENSTEIN, Epigramm und Skolion, Giessen 1893. * I. TAR, Über die Anfänge der römischen Lyrik, Szeged 1975. * A. TRAGLIA, Poetae novi, Roma 1962 * G. WILLIAMS, Tradition and Originality in Roman Poetry, Oxford 1968.

1. Compárese el *ille mi par esse deo videtur* de Catulo con Lutacio Cátulo, 2, 4 (p. 43 MOREL).

CATULO

Vida, cronología

C. Valerio Catulo es uno de los primeros de la brillante serie de poetas y escritores latinos originarios de la región Transpadana. La casa de su padre, un hombre importante presumiblemente descendiente de colonos romanos,[1] es frecuentada incluso por César (Suet. *Iul.* 73). El poeta posee bienes en Tívoli (Catull. 44) y en Sirmión, la península sobre la ribera meridional del lago de Garda (31). Sus lamentos por la falta de dinero (p. ej. 13, 7 s.) no son por tanto testimonio de pobreza real. Según Jerónimo[2] Catulo habría nacido en el año 87 a.C. y muerto en el 58 a.C., «en el trigésimo año de su vida». Pero dado que en el año 57/56 a.C. acompaña a Bitinia durante un año al propretor Memio,[3] y además menciona acontecimientos ocurridos en el año 55 a.C. (el segundo consulado de Pompeyo: Catulo 113; el paso del Rhin y la primera travesía a Britania por parte de César: Catulo 11 y 29), hay que considerar *cum grano salis* los «30» años de Jerónimo (87-54 a.C.), o bien –de forma más convincente– posponer un poco el año del nacimiento (84-54 a.C.), sobre todo teniendo en cuenta que el cambio entre los años 87 y el 84 a.C. puede explicarse por la semejanza del nombre de los cónsules. Por lo demás no es el caso de retrasar la muerte de Catulo (por referencia a *carm.* 52) hasta después del consulado de Vatinio (año 47 a.C.), pues ya en el 56 a.C. éste se jactaba de un próximo consulado (Cic. *Vatin.* 6).

Nacido poco antes del triunfo y de la dictadura de Sila, Catulo muere pocos años antes de la conclusión de la conquista de la Galia por obra de César. El poeta no tuvo ocasión de ver la ruptura de éste con Pompeyo y su ascensión a la dictadura. Viviendo en un periodo entre dos dictaduras, viene a encontrarse en un espacio de tensiones irresueltas, a igual distancia de dos centros de gravedad; políticamente reina una situación de ausencia de puntos de referencia, con todas las ansias inherentes, pero también con todas las ocasiones de una nueva experiencia de libertad.

De adulto es testigo de la represión de la conjuración de Catilina, ocurrida entre los éxitos de Pompeyo en Oriente y la ascensión del poder de César en Occidente. Para Catulo (29) César es sólo uno de los triunviros, *cinaedus Romulus*, compadre del canalla Mamurra. Las excusas y la reconciliación que siguieron (Suet. *Iul.* 73) no inciden mucho en la distancia espiritual entre la más grande individualidad militar y la más grande no militar de aquellos años.

El panorama sombrío de su tiempo se expresa en los tonos pesimistas del final del epilio (64). La atmósfera del poemita sobre Atis (63) está cargada de ten-

1. H. Rubenbauer JAW 212, 1927, 169.
2. *Chron. a. Abr.* 1930 y 1959.
3. Catull. 10; 28; 31; 46.

sión: en sus inquietos ritmos un lírico de categoría, Alexander Blok[1] cree sentir el nervioso latido cardíaco de una época sacudida por las revoluciones. El tema allí tratado de la autoalienación refleja la gravedad de la pérdida de las antiguas relaciones con la *patria* y la aprensión de caer en una esclavitud nueva y peor, en vez de obtener la libertad ansiada.

Sobre este fondo de actualidad histórica ocurren, como dolorosas experiencias que inciden en la poesía de Catulo, la muerte de su hermano[2] y el amor por la mujer que llama Lesbia –un seudónimo por Clodia, si se puede creer a Apuleyo (*apol.* 10). La identificación tradicional con la mediana de las tres hermanas del enemigo mortal de Cicerón, P. Clodio Pulcro, mujer de Q. Cecilio Metelo Celer (cónsul en el 60 a.C.) reposa en la semejanza –por lo demás sólo genérica– con el retrato de esta última trazado por Cicerón en el discurso *Pro Caelio*, pero sobre todo en el epigrama 79 de Catulo,[3] que en efecto perdería mucho de su mordacidad sin la referencia al demasiado afectuoso hermanito de Clodia, Clodio Pulcro.[4] De todas formas se podría pensar también en la más joven de las tres hermanas.[5] El hecho de que el marido (o acompañante fijo) de Lesbia sea un imbécil a los ojos de Catulo (Catull. 83) no puede constituir motivo suficiente para la identificación con Metelo.[6] Si se considera a Clodia una liberta de aquella *gens*,[7] se debe renunciar a la pulla de *carm.* 79 y no tener en cuenta el orgullo nobiliario de Lesbia. Fundamentalmente en las identificaciones de los personajes debería prestarse atención a la prudencia más que a la seguridad.

Una ordenación cronológica de las poesías para Lesbia es problemática, porque conviene tener precaución contra las construcciones novelescas. Según se interprete el *carm.* 51 como primera declaración de amor o como expresión de celos,[8] se ha colocado al comienzo de la relación amorosa o se le ha asignado una datación más tardía: tanto un argumento como el otro son frágiles. La datación de *carm.* 68 antes de la muerte de Metelo (59 a.C.) se basa en los siguientes presupuestos indemostrados: que la mujer amada no señalada por su nombre sea Lesbia (cosa que se puede desde luego admitir),[9] que ésta sea Clodia segunda, que el «ma-

1. Ensayo *Katilina* (1918); VON ALBRECHT, Rom 48-57.

2. Catull. 65; 68; 101. El hermano murió antes del año 57 a.C., porque Catulo visita su tumba durante el viaje a Asia.

3. M.B. SKINNER, Pretty Lesbius, TAPhA 112, 1982, 197-208; C. DEROUX, L'identité de Lesbie, ANRW 1, 3, 1973, 390-416.

4. De forma diferente W. KROLL a Catull. 79 (no convincente).

5. Así M. ROTHSTEIN 1923, 1; 1926, 472.

6. De forma diferente M. SCHUSTER 1948, 2358 s.

7. W. STROH, Taxis und Taktik. Die advokatische Dispositionskunst in Ciceros Gerichtsreden: Nachträge zum angeblichen Liebesverhältnis von Caelius und Clodia, Stuttgart 1975, 296-298.

8. Así p. ej. H.P. SYNDIKUS, vol. 1, 1984, 254-262.

9. Contra la identificación con Lesbia: M. ROTHSTEIN 1923, 8-9 (hipercrítico).

rido» sea Metelo y no por ejemplo un segundo marido u otro compañero amoroso.

En torno a las figuras centrales –el hermano muerto y la mujer amada– se colocan los amigos íntimos, jóvenes poetas, entre los cuales recordamos de forma especial a Licinio Calvo. Este círculo de amigos, en el que resuenan tonos unas veces ásperos, otras delicados, otras sorprendentemente tiernos, es el elemento vital de Catulo.

Los demás destinatarios también son importantes: el del poema de la dedicatoria (*carm.* 1) es el célebre paisano de Catulo, Cornelio Nepote; después, el destinatario del primer epitalamio (*carm.* 61), Manlio, un patricio romano; por último el gran orador Hortensio Ortalo (Hortalo), al que va dirigida la primera epístola elegíaca (*carm.* 65).

A la debida distancia siguen los políticos: Cicerón (*carm.* 49), César[1] y su repugnante favorito Mamurra.[2] Por último el gran número de los otros injuriados o atacados.

Compendio de la obra

Se acostumbra subdividir la colección de los poemas en tres partes: las poesías breves en metro no elegíaco (1-60), las poesías largas (61-68), los epigramas (69-116).

Por lo tanto, a grandes rasgos, los criterios determinantes para la ordenación son la amplitud y el metro. Una transición de la primera a la segunda parte viene dada por el hecho de que, de los poemas 61-64, los impares son («todavía») líricos, los pares («ya») hexamétricos. Por el contrario, los últimos cuatro poemas largos (65-68), en cuanto que elegías, se aproximan métricamente a los epigramas que les siguen.

Si se considera como un grupo unitario todo lo que está compuesto en dísticos elegíacos (65-116) –lo cual es natural, puesto que una elegía de cierta longitud (76) se encuentra sin embargo colocada entre los epigramas–, es posible dividir la obra en dos «mitades» (1-64; 65-116), la segunda de las cuales comienza y acaba con un envío a Calímaco (65 y 116).[3]

Por extensión, sin embargo, no se trata de «mitades». Más bien, la colección se dividiría en tres partes de amplitud más o menos análoga (863; 802; 644 versos respectivamente) con la repartición 1-60; 61-64; 65-116.[4] ¿Es casual que cada una de estas secciones corresponda a la longitud canónica de un «libro»? No sabemos si la ordenación de la colección se debe por completo a Catulo (v. más adelante: Tradición); por ello conviene ser cautos en ofrecer interpretaciones de amplio alcance sobre la sucesión de las composiciones.[5]

---

1. Catull. 11; 29; 54; 57; 93.
2. Catull. 29; 41; 43; 57, 94; 105; 114; 115.
3. E.A. SCHMIDT 1973, 233, de acuerdo aquí con W. V. CLAUSEN.
4. J. FERGUSON, The Arrangement of Catullus' Poems, LCM 11, 1, 1986, 2-6; W.V. CLAUSEN, CHLL 193-197.
5. Cf. H. DETTMER, Design in the Catullan Corpus. A Preliminary Study, CW 81, 1987-1988, 371-381; M.B. SKINNER, Aesthetic Patterning in Catullus. Textual Structures, Systems of Imagery and Book Arrangements. Introduction, CW 81, 1987-1988, 337-340.

Los criterios de agrupación no tienen gran importancia para la interpretación de cada poema; poesías afines por su forma o su contenido pueden de hecho estar enfrentadas entre sí, incluso con independencia de su posición en la colección. Por otro lado es posible que en muchos casos se haya conservado la ordenación original, especialmente para algunos grupos en el interior de las composiciones polimétricas.

Poemas de contenido afín se encuentran muchas veces unidos: así los epitalamios 61 y 62, los epigramas sobre Gelio 88-91 y también la pareja de composiciones 97-98. Dos epigramas para Lesbia se suceden (86-87) –si también el 85 se refiere a la misma mujer serían incluso tres–; lo mismo puede decirse de 75-76. Aufilena es el blanco de 110-111; César y su secuaz «Méntula» (Mamurra) lo son en 93-94; Méntula por sí solo encuentra su díptico en 114-115. El nombre de Fabulo une los poemas 12 y 13, Aurelio los 16 y 17, Furio los 23 y 24, Vatinio los 52 y 53. A los amigos Cina y Calvo se dirige Catulo en epigramas vecinos (95 y 96); Calvo y Lesbia se suceden en *carm.* 50 y 51.

Por otra parte composiciones afines aparecen varias veces (como ya en Calímaco *iamb.* 2 y 4)[1] en posiciones distanciadas: el marco de los epigramas para Gelio (88-91) está formado por poesías para Lesbia (85-87; 92). Al comienzo de la colección los poemas 2, 3, 5, 7 (8) y 11 están dedicados a Lesbia. Una correlación particularmente estrecha hay entre los poemas de los besos 5 y 7. Ameana es objeto de mofa en 41 y 43; los epigramas 70 y 72 se refieren a Lesbia. Veranio sirve de unión a 9 y 12, Aurelio a 16-17 y 21. Él y Furio están juntos en 11 y 16, y son tratados por separado en 21 y 23. Furio aparece en 22, 23 y 26, Camerio en 55 y 58 a. Correspondencias formales existen por ejemplo entre 34 y 36 (himno y parodia de himno) y entre 37 y 39 (metro coliámbico).

Las poesías dedicadas a Lesbia se han puesto de relieve como un «ciclo», al igual que los versos dedicados a Furio y Aurelio o a Veranio y Fabulo. La investigación catuliana emplea en esta relación el término «ciclos» en sentido atenuado. No se trata poco más o menos de grupos de composiciones completos en sí mismos, sino de poesías más o menos separadas de temática afín, en medio de las cuales se incluyen otras de carácter totalmente diferente.[2] Un ciclo marcado por el «apóstrofe a objetos»[3] está formado por 31; 35-37 42; 44. En él ocupan el centro «alocuciones a entidades literarias» (35-36); las pilastras laterales 31 y 44 se refieren a lugares queridos para Catulo.

Poesías cercanas pueden contrastar entre sí, como *carm.* 35, dirigido al poeta amigo Cecilio, y *carm.* 36, que trata de la jocosa quema de los *Annales* de Volusio. La temática nupcial de los poemas 61-64 es interrumpida por el discordante poemita de Atis (63).

Variación y contraste son los principales criterios de ordenación. No es posible establecer reglas más rígidas, como en las colecciones poéticas siguientes. El problema de la autenticidad de la agrupación no puede realmente ser resuelto; sin embargo es posible ver que Catulo quería desde el comienzo que muchas poesías estuviesen unidas entre sí.

---

1. E.A. SCHMIDT 1973, 239.

2. De forma diferente L. TROMARAS, Die Aurelius- und Furius-Gedichte Catulls als Zyklen, Eranos 85, 1987, 41-48.

3. E.A. SCHMIDT 1973, 221-224.

Fuentes, modelos, géneros

La lírica está poco representada en la literatura latina llegada a nosotros, y ello en parte puede estar en relación con la disposición del público.[1] Catulo, con Horacio como único gran lírico pagano de lengua latina, es muy diferente del poeta augústeo: la designación de «lírica» como poesía de «versos cantados» se adapta a las odas horacianas; las poesías breves de Catulo, según la concepción antigua, pertenecen como mucho al género epigramático. Precisamente los hendecasílabos estíquicos tan amados por Catulo, como también epigrama y elegía, faltan completamente en Horacio; el elemento musical, los modelos griegos arcaicos, las formas líricas más «elevadas» tienen en él una presencia más marcada que en Catulo. Entre los metros de la «poesía de consumo» cercana a lo cotidiano, los yambos son comunes a ambos poetas, si bien de forma completamente diferente.

Catulo se coloca firmemente en la tradición helenística. En la *Cabellera de Berenice* (66), una elegía etiológica, aparece reelaborando libremente un original de Calímaco. El epitalamio (62) parece remontar a la tradición griega solamente en los rasgos de fondo;[2] la mezcla con elementos romanos es todavía más claramente reconocible en el poema 61, de argumento afín. En el poemita a Atis (63), el epilio de Peleo (64) y en la completamente personal elegía dirigida a Alio (68), Catulo emplea principios de composición helenísticos (v. más abajo: Técnica literaria), pero al mismo tiempo entra en el propio objeto con su sentimiento personal y con el *pathos* típicamente romano, especialmente en la representación de Ariadna (64, 52-201), en cuya situación el poeta se identifica, y en el segundo discurso de Atis (63, 50-73), en el que se expresa el dolor por la pérdida de la patria.

Tanto en las *nugae* como en los epigramas los influjos helenísticos se pueden tocar con la mano. La dedicatoria a Cornelio Nepote se coloca en la tradición de la que podemos hacernos una idea por la poesía de dedicatoria de la *Corona* de Meleagro. El epigrama de homenaje a Helvio Cina (95), con la indirecta contra Volusio, une el saludo de Calímaco a Arato (Callim. *epigr.* 27) con el ataque siguiente a Antímaco (*epigr.* 28). El epigrama sobre la falsa promesa de Lesbia (*carm.* 70) recuerda igualmente a Calímaco (*epigr.* 25).

La finura con la que Catulo combina y confiere nueva luz a motivos tradicionales aparece por ejemplo en los poemas de los besos,[3] que además reducen *ad absurdum* el tipo helenístico del ἀριθμητικόν («problema aritmético»).[4] Al igual que

1. Cf. Cicerón en Sen. *epist.* 49, 5; un poco más benévolo Quint. *inst.* 10, 1, 96.

2. Sobre este problema difícil: H. Tränkle, Catullprobleme, MH 38, 1981, 246-258 (con bibliogr.).

3. C. Segal, More Alexandrianism in Catullus?, Mnemosyne ser. 4, 27, 1974, 139-143.

4. F. Cairns, Catullus's Basia Poems (5, 7, 48), Mnemosyne ser. 4, 26, 1973, 15-22; cf. sin embargo Anacreont. 14 West.

el segundo monólogo de Atis (63, 50-73) invierte el esquema del ἐπιβατήριον,[1] así el bromista billete a Fabulo (13) hace lo mismo con la temática banal de la invitación. La alocución al «gorrión» de Lesbia (¿un mirlo?), que parodia el tono del ruego, es sugerido por epigramas como los de Meleagro, *A.P.* 7, 195 s. El poema 60[2] aísla y objetiva un motivo tópico, que aparece por ejemplo también en Teócrito, 3, 15-17. Para la colección en su totalidad la *Corona* de Meleagro no constituye un precedente, porque Catulo, a la manera de los poetas romanos arcaicos, emplea los géneros y los metros más diversos.

Inspirándose en la lírica griega arcaica Catulo puede hacer saltar el encuadre helenístico. Safo es el modelo del poema 51. En el nombre de Lesbia, que Catulo da a su enamorada, hay también un homenaje a Safo. La divinización de la amada[3] en el poema 68 es la seria reconducción a lo arcaico de un motivo helenístico banalizado: se trata de un fenómeno cultural observable en Roma en diversos sectores, que nace del encuentro de un pueblo «joven» con una civilización adelantada.

La apropiación del yambo y de la poesía de invectiva, por otra parte, no sale del formato reducido de tipo helenístico –y esto a pesar de puntuales reminiscencias de Hiponacte o de Arquíloco. El poema 8 recuerda a Menandro (*Sam.* 325-356), un paralelismo que subraya hasta la evidencia la estrecha relación entre comedia y poesía de amor.[4]

Pero Catulo se coloca ya también en la tradición romana. Hace parodia de Enio y es absolutamente romano genuino en su moralismo, en su compenetración con elementos extraños a su propio sentimiento personal y en lugar no desdeñable también en la multiplicidad de argumentos y de tonos. Para los epigramas se pueden recordar los poetas menores de la edad a caballo entre los dos siglos –Valerio Edituo, Porcio Lícino, Q. Lutacio Cátulo[5]–, para el verso épico Enio; pero el hexámetro catuliano tiene sólo lejanas semejanzas con el del innovador; éste, en efecto, buscaba la *gravitas* y el color, Catulo en cambio –en el epilio (64)– la flexibilidad y la ligereza. La severidad de los criterios aplicados en este género literario aparece en el hecho de que el contemporáneo de Catulo Helvio Cina limó su epilio (*Smyrna*) durante nueve años completos (cf. Catull. 95). Para el poema 63 puede tener importancia el hecho de que Cecilio, paisano de Catulo procedente de Novum Comum, trabajaba en un poema sobre la *Mater Magna* (*carm.* 35).

1. F. CAIRNS, Generic Composition in Greek and Roman Poetry, Edinburgh 1972, 62-63.
2. En el caso de que el poema esté completo.
3. G. LIEBERG 1962.
4. G.P. GOOLD, ed., 237 s.; v. ahora R.F. THOMAS, Menander and Catullus 8, RhM 127, 1984, 308-316.
5. En Gell. 19, 9, 10; Cic. *nat. deor.* 1, 79.

En Catulo encontramos manifiestamente la elegía romana[1] *in statu nascendi*. No produce asombro por lo tanto que el virtuosismo propio de su arte en las poesías polimétricas breves y también en sus poesías hexamétricas no alcance todavía una madurez plena en su dístico elegíaco, que permanece en una posición más firme en la tradición romana.

¿Tienen que ver, por tanto, en Catulo los estilos diversos con el género literario? Catulo se nos muestra sin duda bajo diferentes aspectos: como lírico, epigramático, elegíaco, épico y yambógrafo agresivo; sin embargo en todos estos géneros demuestra también su vivo talento dramático. Del mismo modo su genio lírico no se arredra ante los confines de los géneros. Su sentimiento de independencia ante la praxis griega encuentra su paralelo en la relación de superioridad con las reglas de la teoría griega. Las poesías de Catulo son ciertamente impensables sin la «semilla» griega, pero deben su vigor y su frescura al genio romano de Catulo.

Técnica literaria

El arte helenístico de la ordenación de la materia en simetría axial[2] es magistralmente manejado por Catulo en los poemas largos (especialmente 64; 68; 76). En el poema 68 nos encontramos ante dos secciones principales (independientes): 1-40 y 41-160; en el centro de cada una se coloca la muerte del hermano (19-26 y 91-100). Particularmente eficaz es la sucesión quiástica de los temas en la segunda parte (41-160): en torno al motivo central –la muerte del hermano (91-100)– se disponen como velos concéntricos los siguientes temas: Troya (87-90; 101-104), Laodamia (73-86; 105-130), Lesbia (67-72; 131-134), Catulo (51-66; 135-148), Alio (41-50; 149-160).

También el epilion (*carm.* 64) está formado –además del prólogo (1-30) y el epílogo (384-408)– por dos partes principales: la fiesta de los hombres (31-277) y la de los dioses (278-383). Cada una de estas partes contiene una inserción que contrasta con lo que la rodea: la descripción del tapiz sobre el lecho nupcial (50-264) y el canto de las Parcas (323-381). Más adelante veremos la correspondencia entre forma y contenido.

Mientras que en este caso Catulo da viveza a la forma con variaciones en la amplitud de las diferentes partes, la elegía del poema 76 está estructurada desde el punto de vista del contenido según una rígida simetría axial.[3] Sin embargo a esta

1. P. GRIMAL, Catulle et les origines de l'élegie romaine, MEFRA 99, 1987, 243-256; clarecedor STROH, Liebeselegie 199-202; 233-225; íd., Die Ursprünge der römischen Liebeselegie. Ein altes Problem im Licht eines neuen Fundes, Poetica 15, 1983, 205-246.

2. E. CASTLE, Das Formgesetz der Elegie, ZÄsth 37, 1943, 42-54; sobre la composición en anillo en la poesía griega arcaica: A. SALVATORE, Studi Catulliani, Napoli 1965, 18.

3. V. p. ej. VON ALBRECHT, Poesie 87-89.

estructura se superpone otra de carácter retórico-psicológico, que en un desarrollo de gran alcance conduce de la meditación tranquila a la oración apasionada.

La estructuración artística no se limita a las poesías más largas. En las breves se subrayan particularmente formas de repetición: pensemos por ejemplo en la martilleante insistencia sobre los cientos y los miles en el poema de los besos (*carm.* 5) o en la eficaz vuelta al verso inicial en el poema 57. Las repeticiones permiten también descubrir estructuras más complejas en las composiciones. El poema 46 sobre la primavera, un cuadro de once veces de once sílabas, está dividido por la llamativa anáfora de *iam* (1-2; 7-8) en dos partes no perfectamente iguales (1-6; 7-11). Este paralelismo se completa con reflejos quiásticos en el vocabulario.[1] El poema 45 es tripartito: las primeras dos secciones, de igual longitud (1-9; 10-18), presentan en afirmación y en réplica una el amor del joven, otra el de la muchacha; el paralelismo es subrayado por un estribillo igual (el estornudo de Amor). La tercera sección recapitula el recíproco amor de ambos en frases de estructura paralela, y por ello el número de los versos, hasta aquí impares (la primera y la segunda sección comprenden cada una nueve versos), se reduce a uno par (8 versos). Como en el poema 46 también aquí el ligero acortamiento de la parte final se traduce en un aumento de energía.

Los poemas pueden unirse entre sí por medio de referencias que son verdaderas y auténticas citas: así el primer verso del poema 2 (*passer, deliciae meae puellae*) sigue inmediatamente al comienzo del poema 3 (3, 3-4), y el giro final desarrolla ulteriormente el motivo (3, 16-18).

La esfera de las imágenes une la tradición griega y romana con un sentido de la vida personal, «moderno». Por ejemplo para ilustrar su amor por Lesbia, Catulo escoge imágenes típicas del ámbito familiar romano: ama a Lesbia «no como el vulgo a una amante», sino «como un padre ama a sus hijos y a sus yernos» (*carm.* 72, 3-4). La pasión amorosa de Laodamia –puesta en paralelo con la venida de la amada de Catulo– es semejante al amor de un viejo por el nietecillo tardíamente nacido (68, 119-124). A esta imagen del amor espiritual (*diligere, bene velle*) se contrapone el sensual (*amare*), entendido a la manera tradicional como «enfermedad».[2]

Uno y otro se unen en el poema 68, donde la semejanza del viejo abuelo, para nosotros tan singular, es seguida inmediatamente por la imagen del beso de las palomas, que presenta la acentuación opuesta (68, 125-128).

Un efecto audaz y moderno es producido por el hecho de que muchas veces en las comparaciones el papel sexual está invertido: así en el caso de Laodamia, pero también cuando Catulo se compara con Juno (*carm.* 68, 138-140): como esta diosa soporta la infidelidad de su esposo, así hará humildemente Catulo con las

1. *refert* 1, *reportant* 11; *silescit* 3; *vigescunt* 8; *linquantur* 4; *valete* 9; *volemus* 6; *vagari* 7.
2. Cf. M.B. SKINNER, Disease Imagery in Catullus 76, 17-26, CPh 82, 1987, 230-233.

escapadas de su amada. El cambio de los papeles sexuales en las comparaciones simboliza radicalmente la sumisión a la voluntad de la amada, el *servitium amoris*.

La riqueza del patrimonio catuliano de representaciones figuradas encuentra expresión también en el hecho de que, en correspondencia con el lenguaje popular, el poeta personifica ciertas partes del cuerpo. Como nosotros, por ejemplo, al escuchar bella música, somos «todo oídos», así Fabulo al oler un costoso perfume se volverá «todo nariz» (13, 13 s.). Méntula, por cierto, no recibe su nombre sólo por la parte del cuerpo con la que continuamente comete faltas, sino que se le identifica sin más con ella (94; 115).

En un poeta de la experiencia interior no se espera en principio que la naturaleza tenga un significado autónomo. Por ello puede convertirse en él en portadora de sentimientos. Así, por ejemplo, el estado de ánimo del monólogo del arrepentimiento de Atis es preparado por el paisaje:[1] en la deslumbrante luz del sol aparecen el blanco cielo, la dura tierra, el mar salvaje (63, 40). Al despertarse Atis observa el inmenso mar (*maria vasta* 48). Esta desilusionadora imagen del paisaje a la luz matutina contrasta con la sugestión mística de la oscuridad de la montaña boscosa de la tarde precedente: mientras el coro se lanza hacia el «verde Ida» (30),[2] Atis conduce la multitud a través de «sombríos bosques» (32). El bosque aparece como lugar misterioso de experiencia religiosa y de iniciación. Al contrario, la alegría por el regreso a Sirmión (*carm.* 31) se traduce en la invitación al lago a sonreír: Catulo le confiere alma al paisaje.

El estado de ánimo primaveral (*carm.* 46) no es descrito detalladamente, sino que se traduce inmediatamente en estímulos de voluntad y energía de movimiento. Desde este punto de vista Catulo es muy romano.

Lengua y estilo

Como en la técnica literaria, también en la lengua y en el estilo de Catulo convergen fuentes y niveles completamente distintos. Su lengua es alimentada por la frescura de la lengua corriente latina: pensemos solamente en los numerosos diminutivos. Del dialecto de su patria introduce por ejemplo en la literatura la palabra *basium*. De la lengua corriente provienen también numerosas expresiones groseras, como demuestran las frecuentes referencias de los comentaristas a las inscripciones pompeyanas.

En sentido contrario palabras y nombres propios griegos tienen la función de refinados elementos decorativos (p. ej. en el poema 64).[3] La relación no resuel-

1. O. WEINREICH, Catulls Attisgedicht, en: Mélanges F. CUMONT, AIPhO 4, Bruxelles 1936, 463-500; reed. en: R. HEINE, ed., Catull, 325-359, espec. 340-351.

2. Cf. Hom. *Ilias* 21, 449; Theokr. 17, 9.

3. M. GEYMONAT, Onomastica decorativa nel carme 64 di Catullo, en: Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici 7, Pisa 1982, 173-175.

ta por completo entre grosería y profundo refinamiento confiere un encanto particular a los versos de Catulo. Es un «benjamín impertinente de las Gracias».

La lima es empleada con particular rigor en el epilio –nadie antes había sacado a partir del instrumento de la lengua latina hexámetros tan ligeros, agraciados y delicadamente escurridizos. En él y en sus galiambos se prepara la disposición artística de las palabras de la edad augústea: p. ej., 63, 50 *patria, o mei creatrix, patria, o mea genetrix.*[1] En otras poesías Catulo no ha llevado el empleo de la lima hasta este punto. En general sus dísticos elegíacos están esculpidos en una madera más dura que sus hexámetros épicos y sus galiambos. Los poemas polimétricos se colocan en el medio: a veces aparecen pulidos con la misma finura, a veces lanzados con gracia negligente, y no rara vez de ambas maneras al mismo tiempo.

Catulo domina una cantidad de tonos y de medios tonos. Es precisamente esta riqueza estilística la que deja intuir algo de su grandeza. En los poemas largos advertimos una armonía llena de tensión entre musicalidad griega y *pathos* romano. En Catulo se han observado algunos comienzos «lentos»[2] (proposiciones condicionales y relativas, periodos demasido largos en general, en contra de la búsqueda de perspicuidad de los poetas clásicos). Este rasgo pertenece todavía en parte al estilo de la época. Basta recordar a Lucrecio; por lo que se refiere en particular a los exordios, el mismo Cicerón parecía *lentus in principiis* a las generaciones siguientes (Tac. *dial.* 22). Catulo hace un empleo consciente de semejantes comienzos; sobre todo en poemas largos están justificados artísticamente (*carm.* 65; 68; 76).

En contra de la designación general de sus versos como «pesados» (KROLL) conviene en todo caso plantear objeciones. Este juicio puede ser en parte válido para los versos elegíacos, en la medida en que se los parangona con los de los augústeos (cosa que no es históricamente admisible), pero no para los hendecasílabos, los galiambos y los hexámetros épicos, cuya característica, por el contrario, es más bien una falta de dureza y de pesadez difícilmente concebible y casi inaudita para textos latinos. Esta ligereza es un rasgo que no concierne a todo Catulo, pero forma parte del particular e inimitable encanto de su esencia poética.

En la otra vertiente están los versos elegíacos con su pesadez; en realidad en los epigramas, en los que se cristalizan conceptos desarrollados dialécticamente, el suave fluir de los hexámetros del epilio estaría fuera de lugar. Entre estos dos polos se desarrolla un poeta cuya grandeza puede encontrarse tanto en la espontaneidad de sus caprichos como en el contraste entre la apasionada experiencia de vida y la innata levedad de su Musa.

1. P. FEDELI, Struttura e stile nei monologhi di Attis nel *carm.* 63 di Catullo, RFIC 106, 1978, 39-52.
2. G. LUCK, Über einige Typen des Gedichtanfangs bei Catull, Euphrosyne NS 1, 1967, 169-172.

Entre los instrumentos estilísticos el más importante, además de la ya recordada repetición, es el apóstrofe. Casi en todas las poesías breves el poeta se dirige a alguien o a algo, ya se trate de una divinidad (4; 34; 76), de una mujer amada (32) o no amada, de un amigo o de un enemigo, de un lugar (17; 37; 44), de un libro (35; 36), de versos (42).

Rara vez la tercera persona es la única que aparece en una poesía (p. ej. 57; 59); con mayor frecuencia ocurre esto en los epigramas. El apóstrofe no es casi nunca mera convención (p. ej. 27, al escanciador).

Característica particular de Catulo son las autoalocuciones.[1] Ciertamente no tienen un significado filosófico; pero en ellas se puede percibir una forma de distanciamiento del propio yo y el nacimiento de un diálogo dramático en el interior del propio corazón[2] –como elemento de origen teatral (cf. Eur. *Med.* 401).

Así Catulo habla también no rara vez de sí mismo en tercera persona,[3] en muchas ocasiones no sin una acerba autoironía.

Un instrumento artístico afín es la «pregunta retórica»; presente tanto en las poesías breves como en las largas de Catulo, es una característica particular de la vivacidad de su estilo.[4] Es superada en expresividad afectiva sólo por una igualmente frecuente pregunta de indignación.[5]

Universo conceptual I: Reflexión literaria

Con clara reminiscencia de la teoría literaria del calimaqueísmo, la creación literaria es indicada con el verbo *ludere* (*carm.* 50, 2); sus productos son definidos como *nugae* («bagatelas»: *carm.* 1, 4). La aserción del primer poema (referida primariamente al aspecto exterior del libro) podrá ser interpretada también como programa poético: el librillo debe ser *lepidus* (1, 1) y *novus* (1, 1). La primera palabra puede referirse al ideal artístico calimaqueo, la segunda al calificativo de *poetae novi* (neotéricos) del círculo poético catuliano. Para la concepción catuliana del ideal poético es importante también su billete a Licinio Calvo (*carm.* 50). Su existencia de poeta puede imaginarse sólo en el círculo de los amigos y en el encuentro con Lesbia.

No es posible esperar de Catulo declaraciones teóricas en número relevante (¡cf. sin embargo *carm.* 16 sobre la separación entre poesía y vida!). El uso de los términos en la formulación de juicios sobre obras literarias es con todo muy ins-

1. Catull. 8; 46; 51; 52; 76; 79.
2. Cf. VON ALBRECHT, Poesie 298 n. 41.
3. Catull. 6; 7; 11; 13; 44; 49; 56; 58; 72; 79; 82; cf. 68, 27 y 135.
4. J. GRANAROLO 1982, 168-173.
5. J. GRANAROLO 1982, 173-180.

tructivo (p. ej., negativamente, sobre los *Annali* de Volusio: *pleni ruris et inficetiarum*: 36, 19). Por el contrario, conceptos positivos son *iocose, lepide* (36, 10), *lepos* (50, 7) y *non illepidum neque invenustum* (36, 17). Al poeta Cecilio, apreciado por Catulo, se le reserva el epíteto *tener* (35, 1).

Catulo admira además, en su paisano Nepote, las cualidades expresadas por *doctum et laboriosum*. En el poema introductorio *no* reivindica para sí el derecho a estos epítetos. Es cierto que en sus *carmina maiora* se revela como *poeta doctus* y que los escritores posteriores le llaman a menudo *docte Catulle*, pero él no teoriza sobre este punto.

No se debería hacer de Catulo, con referencia a sus afirmaciones teóricas, un precursor de los elegíacos, porque desde el punto de vista de la teoría él coloca una verdadera y propia fractura entre vida privada y poesía (*carm.* 16). En el poema 16 Catulo no habla sólo de versos obscenos, sino también de los poemas de los besos. Se quiere defender no tanto de la acusación de inmoralidad como de la de escasa virilidad.

Esto no excluye que en la realidad la unidad de poesía y vida, a través de la relación con Lesbia y la existencia en el interior del círculo de amigos poetas, sea en gran parte un dato de hecho. Su relación con Lesbia parece por lo tanto anticipar aspectos esenciales de la concepción de la vida de los elegíacos, pero como forma existencial, no como teoría poética. Limitar el poeta a su obra e identificar con ella su vida es en todo caso un error de perspectiva a la que está muy fácilmente expuesto el lector moderno. A éste no le queda más que la obra y en ella cree poseer a Catulo «todo entero».

La labilidad de los confines entre poesía y vida se percibe por ejemplo en las afirmaciones sobre el efecto «erótico» de la primera (*carm.* 16; 35; 50).[1] Este concepto griego, aclimatado en Roma por la comedia y por el epigrama (v. más tarde p. ej. la didáctica y la terapéutica amorosa de Ovidio), se refleja en la terminología de los poemas polimétricos: *bellus, dicax, dulcis, delicatus, elegans, facetiae, iocus, lepos, ludus, molliculus, otiosus, parum pudicus, sal, tener, venustus*. Un vocabulario que subraya menos la belleza y el espíritu que la gracia y el encanto presupone una estética del efecto de carácter «erótico» en el sentido de una sociedad y de unas relaciones refinadas. Consecuentemente en Lesbia la imagen de la hetera de índole «artística» está espiritualizada.[2] Esta estética del efecto acarrea también consecuencias estéticas al nivel de la producción poética: el *lepos* de una persona puede estimular la poesía[3] (en el *carm.* 50 se han advertido ecos de una μανία erótico-

1. STROH, Liebeselegie 213 s. con n. 77-79.
2. STROH, Liebeselegie 214, n. 78.
3. E.A. SCHMIDT 1985, 130 s.

platónica). Ciertamente, todo esto refleja una concepción existencial más bien que poética[1] en sentido estricto. Clarísima es la referencia de los términos citados a un tipo de vida acomodado y elegante en el poco estudiado poema 12, al que compete una posición clave desde este punto de vista. La gracia no es exclusivamente (ni siquiera principalmente) un fenómeno literario. En realidad debe reflejarse a partir de la vida también en los escritos, lo que no ocurre, por ejemplo, en el caso de Sufeno (*carm.* 22). Muchas afirmaciones catulianas relativas a la «poética» se encuentran por tanto en los poemas polimétricos –¡pero ciertamente no todas! Las excepciones son importantes. El poema 105 representa –como se ha reconocido recientemente– la creatividad poética como un problema de potencia sexual –y con ello transfiere irónicamente la «crudeza» de los poemas polimétricos al plano del espíritu. Todavía más importante es el saludo a Calvo (96). Este epigrama une dos temas que en los *polymetra* estaban separados (cf. *carm.* 35, alabanza de un buen autor, y 36, crítica de uno malo).[2] El carácter dialéctico-sintético de los epigramas (como hemos ya observado para el tratamiento de la temática amorosa) se manifiesta por lo tanto también en el campo de la poética. Constituyen también en este tema un nuevo escalón de la reflexión y de la abstracción, en cuanto que no se limitan a representar los contrastes, sino que los ponen en estrecha relación de reprocidad.[3]

Universo conceptual II

Catulo no es un filósofo, y ni la interpretación más profunda podrá convertirlo en tal. Sus categorías de pensamiento muestran sin embargo ocasionales asonancias con tradiciones filosófico-poéticas, como cuando, en el poema 76, trata de caracterizar retrospectivamente como *pium* su comportamiento con la amada y de sacar de ello una íntima satisfacción... ¡En vano! La construcción filosófica de la autoconsolación se rompe, y queda el grito de socorro a los dioses suscitado por la necesidad interior (76, 17-26). Por otra parte tampoco es de pensar que Catulo haya encontrado consuelo en la tradición platónico-religiosa. La concepción del amor como enfermedad[4] (76, 20) también es un motivo demasiado común en la Antigüedad como para poder deducir de ella intereses filosóficos especiales.

---

1. W. Kissel, Mein Freund, ich liebe dich (Catull. *carm.* 50), WJA 6b, 1980, 45-59.

2. V. Buchheit, Catulls Dichterkritik in *c.* 36, Hermes 87, 1959, 309-327; con cambios en: WdF 308, 36-61; Catulls Literarkritik und Kallimachos, GB 4, 1975, 21-50; Catull *c.* 50 als Programm und Bekenntnis, RhM 119, 1976, 162-180; *Sal et lepos versiculorum* (Catull *c.* 16), Hermes 104, 1976, 331-347; Dichtertum und Lebensform in Catull *c.* 35/36, en: FS H.-W. Klein, Göppingen 1976, 47-64; E.A. Fredricksmeyer, Catullus to Caecilius on Good Poetry (*c.* 35), AJPh 106, 1985, 213-221; E.A. Schmidt 1985, 127-131.

3. E.A. Schmidt, *ibid.*

4. Sobre las metáforas de la enfermedad J. Svennung, Catulls Bildersprache. Vergleichende Stilstudien, Uppsala 1945, 122-127, cf. 90.

Catulo reconoce el peligro del fanatismo religioso en el poema a Atis (63), que refleja de manera absolutamente fiel la situación espiritual de la época. En su locura Atis realiza una acción a la que no podrá poner nunca remedio. Colocándose fuera del mundo en el que ha vivido hasta aquel momento, rebelándose contra él en nombre de una idea, se aparta de todas las relaciones de vida en cuyo interior se ha colocado hasta entonces. En una época de grandes convulsiones como la de Catulo semejantes experimentos de «extrañamiento» comienzan a manifestarse entre los hombres en los campos más diversos. Ebriedad y entusiasmo les empujan a la anulación radical. Pero una vez rotos los vínculos naturales se manifiesta una desilusión, que es necesario dominar, porque de otro modo los sacrificios precedentes habrían sido inútiles. El individuo cumple la experiencia real de la liberación de los vínculos predeterminados por la sangre; pero se abren los peligros de una nueva y peor esclavitud. Del mismo modo el ocaso de la república y el surgimiento de nuevas dictaduras debe haber llenado de dolor y de afán el ánimo de muchos romanos.

Una imagen análoga resulta del epilio (64). En la historia de Ariadna la separación y el dolor hacen su aparición con más fuerza que la del divino salvador y redentor Baco. En vez de detenerse sobre el paralelismo de las bodas entre diosa y héroe por un lado y entre dios y heroína por el otro, Catulo pone de relieve dolorosos contrastes. La segunda parte del epilio está separada de la primera. Después de haber admirado el tapiz nupcial los huéspedes humanos dejan la fiesta y los olímpicos se encuentran solos de nuevo. Las bodas entre la diosa y el mortal resultan por lo tanto un caso aislado. La separación entre hombres y divinidad no es eliminada de ningún modo. Sólo los inmortales escuchan la revelación de las Parcas sobre el futuro. El lamento del epílogo sobre la imposibilidad de una unión entre divinidad y hombres en el presente ya está preparada en la estructura de conjunto del epilio: un concepto «moderno», «secularizado» de angustioso desencanto.

Para ilustrar el cambio de valores, como lo encontramos en Catulo, es necesario remitirse a altas comparaciones: al igual que el romano de cuño antiguo encontraba su realización en la *res publica* y el griego Platón a través de Sócrates, así Catulo la encuentra en la relación con Lesbia —un ser cuya esencia demoníaca se refleja en el espectro de las designaciones que se le atribuyen: de diosa a prostituta de dos reales. El carácter para-religioso, de verdadera y propia esencia mágica, del estado de sometimiento será comprendido bastante bien por ciertos poetas del siglo XIX (Eminescu, Baudelaire). Hoy es necesario liberarse de estereotipos comercializados («vamp»), que dan una falsa visión de lo que es esencialmente nuevo en la experiencia de Catulo.

La evasión del orden antiguo hace disponibles de nuevo los conceptos tradicionales de *pietas* y *fides*. En el nuevo contexto reciben una validez no convencional,

a menudo sorprendente. La imagen del amor en los epigramas está fuertemente marcada por conceptos de valor romanos transformados sobre la base de la experiencia subjetiva: matrimonio (70), amor paterno (72), *pietas* (73; 76), *officium* (75), *foedus, fides* (76; 87; 109). En particular a estos valores se añade la *amicitia* (109), que –también en Roma– no tiene en absoluto acento exclusivamente político.[1]

Por el contrario en los poemas polimétricos (1-60) conceptos como *fides* y *foedus* no aparecen. En las composiciones de mayor extensión (61-68), por último, el matrimonio está en primer plano (el epigrama 70 está unido a los *carmina maiora* a través del reclamo de la palabra *nubere*).

La distinción según la cual en los *polymetra* (1-60) domina el aspecto sensual, en los epigramas (69-116) el moral del amor es válida sólo como tendencia general. Ciertamente, en *carm.* 109 está en primer plano la continuidad, en *carm.* 7 la satisfacción del instante;[2] en los *polymetra* aparece la promiscuidad indiscriminada de Lesbia poniendo en peligro el amor (*carm.* 11; 37; 58), en los epigramas la infidelidad específica con amantes determinados.[3] Pero los versos sobre Gelio y también muchos otros epigramas[4] no quedan en absoluto detrás de los poemas polimétricos en cuanto a crudeza. Sería más bien posible sostener que en algunos epigramas se desarrolla la *polaridad* entre amor sensual y espiritual (*amare - bene velle*): 72; 75; 76. Ello no hace más que elevar a un grado de conciencia todavía más intenso la incondicional entrega amorosa a Lesbia. Algunos epigramas en cierto modo presentan por tanto una suma de forma enfatizada de los aspectos desarrollados en los *polymetra* y en los *carmina maiora*.

La imagen catuliana del mundo sería incompleta sin su círculo de amigos, que en cierto modo ocupa el puesto de la *res publica*, al igual que Lesbia el de la familia. Catulo es un poeta de la amistad. El vivo cambio de pensamientos y de sentimientos en el interior de este círculo es parte integrante de la vida y de la poesía de Catulo.

Tradición

En su origen los poemas de Catulo circulaban en los ámbitos de sus amigos en tablillas o en papiro. No sabemos si la colección que ha llegado a nosotros fue reunida por el propio poeta.[5] A favor de un editor hablan los hechos siguientes: inserción de composiciones de muy diferente grado de perfección, de defectuosa unidad, de gran variedad. El poema in-

1. E.A. Schmidt 1985, 124 s. Premisas para una espiritualización del amor en la comedia: Plaut. *Truc.* 434-442; Ter. *Andr.* 261-273.
2. E.A. Schmidt 1985, 125.
3. Catull. 73; 77; 79; 82; 91.
4. Catull. 69; 71; 74; 78-80; 88-91; 94; 97 s.; 108; 110-112; 114.
5. Sobre Catulo como autor de la edición: E.A. Schmidt 1979, 216-231.

troductorio se adapta sin esfuerzo a 1-60, pero sólo con dificultad a toda la colección. No todos los poemas de Catulo se han recogido, como demuestran algunas citas. Algunos priapeos transmitidos por otra tradición fueron incluidos en la colección, como *carm.* 18-20, por ciertos editores de época moderna y de nuevo retirados por editores más tarde. Algunos poemas están mutilados (2 a; 14 a). La extensión de 100 páginas de una edición Teubner es insólita para un libro antiguo de poesía. Se nos ha transmitido que el *Bellum Poenicum* de Nevio en su origen no estaba dividido en libros (¿pero quién asegura que estaba todo en *un solo* rollo?); en tiempo de Catulo, sin embargo, hacía tiempo que se había repartido en siete *volumina*. Es cierto que la *Corona* de los epigramas de Meleagro (a cuyo poema de dedicatoria alude Catulo al comienzo) debía ser amplia. Sin embargo, las dos obras mencionadas no eran en sí tan heterogéneas como la del Veronés, y es innegable que un libro tan extenso no era precisamente lo normal en aquel tiempo. Hay que añadir que la obra, como se ha dicho antes, se articula automáticamente en tres secciones de la amplitud de «libros clásicos»; de esta forma puede justamente haber servido de modelo a las *Odas* de Horacio (I-III)[1] y a los *Amores* de Ovidio (I-III), colecciones cuya íntima unidad sigue por otra parte leyes más severas.

La situación actual sería en tal caso la consecuencia de la transcripción de rollos de papiro a un códice, proceso bien conocido, realizado alrededor del siglo IV.

A la vista de la forma de difusión original no sorprende que circulen también copias desfiguradas (Gell. 6 (7), 20, 6): el texto queda fuera de la ley, porque Catulo no es un autor escolar.

A la Edad Media llega sólo *un* ejemplar, al que tiene acceso en el siglo X el obispo Raterio de Verona (cf. PL 136, 752). A continuación en la ciudad natal de Catulo aparece a comienzos del siglo XIV un códice procedente de Francia (V, probablemente derivado del ejemplar de Raterio), que es citado, transcrito y por último se pierde para siempre. Entre los manuscritos conservados, como ha reconocido E. Baehrens, que ha abierto el camino con su edición de 1876, los mejores son el *Oxoniensis* (O, Bodleianus Canonicianus Class. Lat. 30), del año 1375 y el casi contemporáneo *Sangermanensis* 1165 (G, Parisinus 14137). Fueron escritos en la Italia del Norte.

Entre los manuscritos completos que se conservan sólo el *Romanus* (R, Vaticanus Ottobonianus Lat. 1829, fin. s. XIV o com. XV) merece ser mencionado. Deriva del mismo original perdido de G y contiene correcciones de Coluccio Salutati († 1406).

El *carm.* 62 se ha transmitido independientemente en el *Codex Thuaneus* (T, Parisinus 8071, fin s. IX). Remonta a la misma fuente que el resto de la tradición[2] (de hecho tiene la laguna después del v. 32, como todos los otros manuscritos), pero presenta el v. 14, que falta en todos los demás, y en general un texto mejor en determinados aspectos.

Desde hace algunos decenios el descubrimiento de la *Cabellera de Berenice* calimaquea ha permitido la corrección de una antigua corruptela en Catull. 66, 78 (*vilia* en lugar de *milia*).

Podemos hacernos una idea adecuada del estado de la tradición si nos damos cuenta

1. J. FERGUSON, LCM 11, 1, 1986, 2.
2. De modo distinto F. DELLA CORTE, Due studi Catulliani, Genova 1951, 1: L'Altro Catullo, 5-102.

de que también en las ediciones catulianas «conservadoras» aparecen más de 800 correcciones propuestas por los filólogos, sobre todo por humanistas italianos del siglo XV y estudiosos alemanes del XIX.

Pervivencia[1]

Catulo no se engañaba al creer en la inmortalidad de su poesía (*carm.* 1, 10; 68, 43-50). La historia de su fortuna comienza muy pronto. No sorprende que Cornelio Nepote, paisano de Catulo y destinatario del poema de dedicatoria, lo exalte (Nep. *Att.* 12, 4). Varrón (*ling.* 7, 50) parece aludir al epitalamio 62; Asinio Polión escribe sobre nuestro poeta (*Charis.* GL 1, 97, 10). Los clásicos augústeos toman de los neotéricos sus severos criterios estéticos. El relato virgiliano sobre Dido es deudor de la historia catuliana de Ariadna (cf. también *Aen.* 6, 460 con Catulo 66, 39). La *Appendix Vergiliana* sería impensable sin Catulo. Por otra parte Cicerón, en su entusiasmo por la poesía latina arcaica, tiene poca simpatía por los poetas modernos, de cuyos hexámetros espondaicos se burla (*Att.* 7, 2, 1). Como el gran orador, también Horacio testimonia indirectamente la gran popularidad de Catulo, si bien silencia el hecho de que haya escrito yambos y estrofas sáficas antes que él (*carm.* 3, 30, 13; *epist.* 1, 19, 23 s.); en su tiempo la manera neotérica ha degenerado en mera «moda» (cf. *sat.* 1, 10, 19). Ovidio muestra particular conocimiento de los *carmina maiora* (62; 64; 68), pero también de *carm.* 3 (cf. *am.* 2, 6) y honra al poeta muerto prematuramente con el apóstrofe *docte Catulle* (*am.* 3, 9, 61 s.); por lo demás el fundador de la elegía romana no es para él el Veronés, sino Cornelio Galo (*trist.* 4, 10, 53). Veleyo Patérculo alaba a Catulo y Lucrecio (2, 36, 2); Petronio, Marcial y los *Priapei* están en profunda deuda con nuestro poeta. Plinio el Viejo en su *praefatio* puede presuponer conocimientos catulianos en el emperador Vespasiano (que no puede ser considerado particularmente dado a la poesía), y Plinio el Joven compone entre otras cosas hendecasílabos (*epist.* 7, 4, 8 s.) para resucitar a una nueva vida en su tiempo la brillante cultura de la sociedad de la época ciceroniana. Los *poetae novelli* del siglo II beben de la misma fuente.

En la antigüedad tardía Ausonio dedica a su hijo Drepanio un librito, como en otro tiempo Catulo a Nepote, pero le llama *inlepidum, rudem libellum*. Del mismo modo se comporta en un libro más tardío frente a Símaco (p. 91 y 150 PRETE). Para Marciano Capela (3, 229, p. 85 D.) *Catullus quidam* no es más que un nombre. Isidoro de Sevilla cita sólo dos pasajes de Catulo y le atribuye uno de ellos a Calvo.

Petrarca lee a Catulo; un influjo mayor es ejercido por el poeta sobre los autores neolatinos del Renacimiento Giovanni Cotta († 1509),[2] Panormita, Pontano, Marulo, así como sobre el lírico italiano Benedetto Cariteo (Gareth, nacido hacia el 1450

1. Véase en particular: J. H. Gaisser 1993.

2. Cf. también *Catullo culeris* de Pascoli († 1912).

en Barcelona) y sobre el autor contemporáneo de sonetos Giovanni Antonio Petrucci. Esta línea se continua hasta la hermosa poesía sobre *Sirmione* del gran Giosuè Carducci († 1907). El epilio «Sarca»[1] de Pietro Bembo es una brillante versión nueva de *carm.* 64: contiene una boda (la del río Sarca con la ninfa Garda, descripciones de alfombras y una profecía: Manto anuncia el nacimiento del mantuano Virgilio y revisa sus descendientes hasta el Renacimiento. El guerrero Aquiles es sustituido por un héroe fantástico. El tema es el nacimiento de la poesía a través de la naturaleza.

En Francia, país al que Catulo seguramente debe también su propia supervivencia, se desarrolla una rica sucesión a partir de Ronsard († 1585) y de Baïf († 1589); el poema de los besos (*carm.* 5) es imitado por lo menos treinta veces hasta 1803. Chateaubriand († 1848) le concede más estima a la inmortalidad de Catulo y de Lesbia que a la de los políticos (*Les Alpes et l'Italie*, vv. 33-36): «Vos noms aux bords riants que l'Adige décore / Du temps seront vaincus, / Que Catulle et Lesbie enchanteront encore / Les flots du Bénacus».

En la Europa central rinden homenaje a nuestro poeta eminentes autores en lengua latina:[2] Conrad Celtis († 1508), Johannes Secundus († 1536; *Basia*), Jacob Balde († 1668), Simon Rettenbacher († 1706); en la lengua materna lo siguen, además de muchos anacreónticos, también Ludwig Hölty († 1776) y Gotthold Ephraim Lessing († 1781; *Die Küsse*; *An eine kleine Schöne*); sin embargo, hay que mencionar sobre todo las reelaboraciones poéticas llenas de gracia de Karl Wilhelm Ramler († 1798)[3] y de Eduard Mörike († 1875).[4] De los numerosos imitadores del epigrama de dedicatoria forma parte Goethe («Wem geb' ich dies Büchlein?»), que también en otros lugares presenta reminiscencias catulianas.

En Inglaterra huellas de Catulo aparecen en John Skelton († 1529: *Book of Philip Sparrow*) y en una impresionante serie de grandes poetas[5] hasta Ezra Pound. Una mención particular merece *The Rape of the Lock*, de Pope (conforme a *carm.* 66),[6] porque hace justicia a uno de los *carmina maiora* injustamente olvidados. Byron (1824) traduce los *carm.* 3 y 51 e imita el 48 (sustituyendo el amor homosexual por el amor heterosexual). La obra maestra de Alfred Tennyson († 1892) *Frater ave atque vale* es al mismo tiempo un homenaje a Sirmión. El mismo poeta acuña el dicho áureo: «Catullus, whose dead songster never dies».

---

1. Petrus Bembus, *Sarca*. Integra princeps editio (TTrN), ed O. Schönberger, Würzburg 1994.

2. W. LUDWIG, The Origin and the Development of the Catullan Style in Neo-Latin Poetry, en: P. GODMAN, O. MURRAY, ed., Latin Poetry and the Classical Tradition, Oxford 1990, 183-198.

3. Tengo delante la edición bilingüe de Catulo, Wien 1803.

4. Classische Blumenlese 1, Stuttgart 1840, 162 ss. (*carm.* 84; 85). La traducción de *carm.* 45 fue incluida por Mörike entre sus poesías.

5. Cf. G.P. GOOLD, edición, London 1983, 11 s.; J. FERGUSON 1988, 44-47 (con bibl.).

6. Más tarde Ugo Foscolo († 1827) traducirá el mismo *carm.* 66.

El poema fúnebre por el pájaro es particularmente querido tamibén en Rusia;[1] es el primero en ser traducido íntegramente (1792 por A.I. Bucharskij) y todavía en el siglo XX lo reelabora V. Ja. Brjussov († 1924). Para el resto no faltan muchas sorpresas: la historia de la fortuna de Catulo comienza atípicamente con una traducción parcial de *carm.* 12 por obra de V.K. Trediakovskij († 1769). Alexander Pushkin († 1837) traduce *carm.* 27, de carácter igualmente epigramático. El poeta A.A. Fet († 1892) con su reelaboración hace de todo Catulo un componente de la literatura rusa.

En el siglo XX se puede casi hablar de un renacimiento catuliano a nivel mundial;[2] baste recordar los *Ides of March* (1948) de Thornton Wilder, así como los *Catulli Carmina* (1943) y el *Triunfo de Afrodita* (1953) de Carl Orff. Mientras que en el periodo augústeo se leían también las poesías largas, en época moderna se prefieren poemas breves determinados. Entre las excepciones se cuentan los compositores[3] Wolfgang Fortner, Ildebrando Pizzetti y Carl Orff, que vuelven a los epitalamios (61 s.), y el lírico Alexander Blok, que aprecia el *Atis* (*supra*, p. 326). Aparte se han dejado mayormente los poemas catulianos marcados por su crudeza y obscenidad. Quizá hoy podrían de nuevo encontrar un público.

«Catulo en su totalidad» ha sido menos comprendido y es también mucho más difícil de comprender que determinados aspectos parciales, que parecen estar uno al lado del otro sin relación. Conocemos el Catulo que ama incondicionalmente y es el precursor de la elegía, el Catulo fuerza de la naturaleza, el Catulo poeta de arte alejandrino, el miembro del círculo libre de los neotéricos. Y sin embargo el todo es más que la suma de las partes. Un autor que sigue siendo un artista reflexivo incluso cuando parece improvisar espontáneamente y que por el contrario es capaz de conferir también a las más refinadas poesías de arte un profundo contenido humano rompe el marco de las clasificaciones de los estudiosos y se burla de nuestros cálculos analíticos. La conjunción entre campos aparentemente tan diferentes se encuentra en la irrepetible individualidad, así como puede desplegarse ahora, en excepcional libertad, en el caótico periodo entre la dictadura de Sila y la de César. Se encuentra también en el especial talento de este poeta desaparecido prematuramente (aunque todos sus composiciones fechables corresponden a su «último periodo»). Sin duda la universalidad de Catulo no es todavía suficientemente apreciada; en el ámbito de pocos años nace una obra que

1. Catulli Veronensis liber, trad. y ed. por S.V. ŠERVINSKIJ y M.L. GASPAROV, Moskva 1986, 106-141; 278-285.

2. Cf. E.A. SCHMIDT 1985, 16-28; cf. además A.E. RADKE, Katulla. Catull-Übersetzungen ins Weibliche und Deutsche, Marbung 1992. Cf. también: B. SEIDENSTICKER, 'Shakehands, Catull'. Catull-Rezeption in der deutschsprachigen Lyrik der Gegenwart, Au 36, 2, 1994, 34-49.

3. Sobre la pervivencia musical: DRAHEIM 177-182. Richard Strauss y Hofmannsthal tratan un tema de *carm.* 64 en *Ariadne auf Naxos.*

abre a la literatura romana caminos nuevos en las más diversas direcciones. Un misterio sigue siendo la ligereza de la mano del poeta, a pesar del peso de la doctrina, que le permite, por así decirlo, dominar la componente técnica sin sobrevalorarla ni sucumbir bajo un perfeccionismo sofocante.

Ediciones: VINDELINUS DE SPIRA, Catulli, Tibulli et Propertii *carmina* cum Statii Sylvis, Venetiis 1472. * Ae. BAEHRENS (TC), 2 vols., Leipzig 1885. * R. ELLIS (TC), Oxford 1889[2]. * W. KROLL (TC), Leipzig 1923[1]; Stuttgart 1968[5] (con bibl. de J. KROYMANN). * R.A.B. MYNORS, Oxford 1958[1]; 1967[3]. * C.J. FORDYCE (TC), Oxford 1961. * K. QUINN (TC), London 1970; Glasgow 1973[2]. * O. WEINREICH (TTr), Zürich 1969; reimp. München 1974. * D.F.S. THOMSON (Tr), Chapel Hill 1978. * G.P. GOOLD (TTrN), London 1983 (texto muy creativo). * W. EISENHUT, Leipzig 1983. * D.H. GARRISON (C), Norman, Okla. 1989. * H.P. SYNDIKUS (C, v. bibl. aux.). * G. LEE (TTrN), Oxford 1990. * M. VON ALBRECHT (TTr), Stuttgart 1995. ** *Índice, concordancia*: M.N. WETMORE, Index verborum Catullianus, New Haven 1912 (reimp. 1961). * V.P. MCCARREN, A Critical Concordance to Catullus, Leiden 1977. ** *Bibl.*: J. KROYMANN en el comentario de KROLL (v. *supra*) 1968[5], 301-318. * D.F.S. THOMSON, Recent Scholarschip on Catullus (1960-1969), CW 6 s, 1971, 116-126. * H. HARRAUER, A Bibliography to Catullus, Hildesheim 1979. * J. GRANAROLO, Catulle 1948-1973, Lustrum 17, 1976, 26-70; Catulle 1960-1985, Lustrum 28-29, 1986-1987, 65-106. * J.P. HOLOKA, C. Valerius Catullus. A Systematic Bibliography, New York 1985. * J. FERGUSON, Catullus, Oxford 1988.

B. ARKINS, Sexuality in Catullus, Hildesheim 1982. * K. BARWICK, Zykden bei Martial und in den kleinen Gedichten des Catull, Philologus 102, 1958, 284-318. * J. BAYET, Catulle, la Grèce et Rome, Entretiens (Fondation Hardt) 2, Vandoeuvres-Genève 1956, 3-39. * J.C. BRAMBLE, Structure and Ambiguity in Catullus 64, PCPhS 16, 1970, 22-41. * F. CUPAIUOLO, Studi sull'esametro di Catullo, Napoli 1965. * E.S. DUCKETT, Catullus in English Poetry, Northampton, Mass. 1925. * J.B. EMPEROR, The Catullian Influence in English Lyric Poetry. Circa 1600-1650, Columbia, Missouri 1928. * J. EVRARD-GILLIS, La récurrence lexicale dans l'oeuvre de Catulle. Étude stylistique, Paris 1976. * P. FEDELI, Catullus' *Carmen* 61, Amsterdam 1983. * P. FEDELI, Introduzione a Catullo, Bari 1990. * J. FERGUSON, Catullus, Lawrence, Kansas 1985. * J. FERGUSON, Catullus, Oxford 1988. * E. FRAENKEL, Catulls Trostgedicht für Calvus (c. 96), WS 69, 1956, 278-288, reed. en: E.F., Kleine Beiträge zur Klassischen Philologie, vol. 2, Roma 1964, 103-113. * J.H. GAISSER, Catullus and His Renaissance Readers, Oxford 1993. * G.P. GOOLD, Catullus, London 1983. * J. GRANAROLO, L'oeuvre de Catulle. Aspects religieux, éthiques et stylistiques, Paris 1967. * J. GRANAROLO, D'Ennius à Catulle, Paris 1971. * J. GRANAROLO, Catulle, ce vivant, Paris 1982. * K.P. HARRINGTON, Catullus and his Influence, Boston 1923. * E.A. HAVELOCK, The Lyric Genius of Catullus, Oxford 1939 (reimp. New York 1967). * R. HEINE, ed., Catull, Darmstadt 1975. * W. HERING, Catull, c. 64, Rekonstruktion und Aussage,

WZ Rostock 27, 1978, 547-561. * H. HEUSCH, Das Archaische in der Sprache Catulls, Bonn 1954. * O. HEZEL, Catull und das griechische Epigramm, Stuttgart 1932. * A.E. HOUSMAN, Catullus 64, 324, CQ 9, 1915, 229-230. * M. JANAN, When the Lamp is Shattered. Desire and Narrative in Catullus, Carbondale/Edwardsville 1994. * R. JENKYNS, Three Classical Poets. Sappho, Catullus, and Juvenal, London 1982. * F. KLINGNER, Catull, en: KLINGNER, Geisteswelt, 1965[5] (reimp. 1979), 218-238. * F. KLINGNER, Catulls Peleus-Epos, SBAW 1956, 6; reed. en: KLINGNER, Studien, 156-224. * U. KNOCHE, Eine römische Wurzel lateinischer Persönlichkeitsdichtung, NJAB 3, 1940, 238-252; reed. en: Ausgew. Kl. Schr. 27-41. * U. KNOCHE, Erlebnis und dichterischer Ausdruck in der lateinischen Poesie, Gymnasium 65, 1958, 146-158; reed. en: Ausgew. Kl. Schr. 42-54 y en: R. HEINE, ed., Catull, 133-149. * D. KONSTAN, Catullus' Indictment of Rome: The Meaning of Catullus 64, Amsterdam 1977. * S. KOSTER, Catulls Auserwählte, en: S.K., Ille Ego Qui, Dichter zwischen Wort und Macht, Erlangen 1988, 9-31. * G. LAFAYE, Catulle et ses modèles, Paris 1894, reimp. Ann Arbor 1978. * A.D. LEEMAN, Catullus, Angry Young Man, Hermeneus 35, 1964, 101-114, al. en: LEEMAN, Form 111-121. * A.D. LEEMAN, Catulls Carmen 76, Acta Colloquii Didactici Classici Sexti 15-16, 1975-1976, 41-57, al. en: LEEMAN, Form 123-137. * G. LIEBERG, Puella Divina. Die Gestalt der göttlichen Geliebten bei Catull im Zusammenhang der antiken Dichtung, Amsterdam 1962. * R.J.M. LINDSAY, The Chronology of Catullus' Life, CPh 43, 1948, 42-44. * E. LINK, Poetologisches bei Catull. Die Welt virtuoser Poesie und die Leidenschaft des Artisten - ein Programm, tesis Heidelberg 1977, Erlangen 1982. * J.W. LOOMIS, Studies in Catullan Verse. An Analysis of Word Types and Patterns in the Polymetra, Leiden 1972. * R.O.A.M. LYNE, The Latin Love Poets. From Catullus to Horace, Oxford 1980. * P. MAAS, The Chronology of the Poems of Catullus, CQ 36, 1942, 79-82. * N. MARINONE, Berenice da Callimaco a Catullo, Roma 1984. * R. MARTIN, Réflexions sur Catulle, BAGB 1985, 1, 43-62. * J.A.S. MCPEEK, Catullus in Strange and Distant Britain, Cambridge, Mass. 1939. * F. MICHLER, Catulls Peleus-Epos. Metrische und stilistische Untersuchungen, tesis Graz 1981, publ. 1982. * R.A.B. MYNORS, Catullus, carmina. Codex Oxoniensis Bibliothecae Bodleianae Canonicianus class. Lat. 30, Lugduni Batavorum 1966. * B.-M. NÄSSTRÖM, The Abhorrence of Love. Studies in Rituals and Mystic Aspects in Catullus' Poem of Attis, Uppsala, Stockholm 1989. * C.L. NEUDLING, A Prosopography to Catullus, Oxford 1955. * J.K. NEWMAN, Roman Catullus and the Modification of the Alexandrian Sensibility, Hildesheim 1990. * W. OTT, Metrische Analysen zu Catull, *carmen* 64, Tübingen 1973. * H. PATZER, Zum Sprachstil des neoterischen Hexameters, MH 12, 1955, 77-95 (ahora en: R. HEINE, ed., Catull, 447-474). * K. QUINN, The Catullan Revolution, Melbourne 1959 (revised: Oxford 1969). * K. QUINN, Catullus. An Interpretation, London 1972. * K. QUINN, ed., Approaches to Catullus, Cambridge 1972. * A. RAMMINGER, Motivgeschichtliche Studien zu Catulls Basiagedichten, tesis Tübingen, Würzburg 1937. * R. REITZENSTEIN, Das *foedus* in der römischen Erotik (1912), reed. en: R. HEINE, ed., Catull, 153-180.

* R. RIEKS, Prosopographie und Lyrikinterpretation. Die Gedichte Catulls auf M. Caelius Rufus, Poetica 18, 1986, 249-273. * A. RONCONI, Studi Catulliani, Bari 1953. * D.O. ROSS jr., Style and Tradition in Catullus, Cambridge, Mass. 1969. * M. ROTHSTEIN, Catull und Lesbia, Philologus 78, 1923, 1-34. * M. ROTHSTEIN, Catull und Caelius Rufus, *ibid.* 81, 1926, 472 s. * J. SARKISSIAN, Catullus 68. An Interpretation, Leiden 1983. * E. SCHÄFER, Das Verhältnis von Erlebnis und Kunstgestalt bei Catull, Wiesbaden 1966. * E.A. SCHMIDT, Catulls Anordnung seiner Gedichte, Philologus 117, 1973, 215-242. * E.A. SCHMIDT, Das Problem des Catullbuches, Philologus 123, 1979, 216-231. * E.A. SCHMIDT, Catull, Heidelberg 1985. * I. SCHNELLE, Untersuchungen zu Catulls dichterischer Form, Leipzig 1933. * M. SCHUSTER, Valerius Catullus, RE2, 7 (14.° fasc.), 1948, 2353-2410. * M.B. SKINNER, Catullus' *Passer*. The Arrangement of the Book of Polymetric Poems, New York 1981. * F. STOESSL, C. Valerius Catullus. Mensch, Leben, Dichtung, Meisenheim am Glan 1977. * F. STOESSL, Die biographische Methode in der Catull-Forschung, GB 10, 1981 (1983), 105-134. * H. STRECKER, Die volkstümlichen Elemente in den kleineren Gedichten des Catull, tesis Jena 1950. * W. STROH, Lesbia und Juventius. Ein erotisches Liederbuch im Corpus Catullianum, en: P. NEUKAM, ed., Die Antike als Begleiterin, München 1990, 134-158. * H.P. SYNDIKUS, Catull. Eine Interpretation, 3 vols., Darmstadt 1984-1990. * O. WEINREICH, Die Distichen des Catull, Tübingen 1926, reimp. 1964. * A.L. WHEELER, Catullus and the Traditions of Ancient Poetry, Berkeley 1934. * U. v. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Catulls hellenistische Gedichte, en: U. v. W.-M., Hellenistische Dichtung, Berlin 1924 (reimp. 1962), 2, 227-310. * T.P. WISEMAN, Catullan Questions, Leicester 1969. * T.P. WISEMAN, Catullus and His World: A Reappraisal, Cambridge 1985. *Ch. WITKE, Enarratio Catulliana. Carmina 50; 30; 65; 68, Leiden 1968. * E. ZAFFAGNO, Espressionismo latino-repubblicano, Genova 1987.

III. PROSA

A. HISTORIOGRAFÍA Y ESCRITOS ANÁLOGOS

HISTORIOGRAFÍA ROMANA

Generalidades

La historiografía –ya de acuerdo con la etimología de la palabra– tiene relación con la investigación empírica de datos reales (ἱστορίη). En ello se distingue de la materia poética del drama (*argumentum*), que tiene por contenido no lo que es, sino lo que podría ser, y de la narración fantástica (*fabulae*) que no es ni verdadera ni verosímil.[1] La historiografía está comprometida de forma particular con la verdad y conoce también la obligación de la imparcialidad –por lo demás nunca cumplida por completo.

Las exigencias que acabamos de mencionar están sujetas en Roma a notables limitaciones. La historiografía latina es normalmente patriótica, y por tanto no imparcial; es moralizante, y por tanto no empírica; sigue por largos periodos tradiciones fabulosas, por lo que no corresponde a la exigencia de verdad; y en su modo de presentar los hechos está influida en muchos aspectos por el drama, con lo que sustituye la verdad histórica por la verosimilitud literaria.

De acuerdo con la materia se distinguen la analística (*ab urbe condita*), historia contemporánea (*historiae*)[2] y monografía histórica: la presentación analística (año por año) no se limita por lo demás a la «analística» en sentido estricto.

El principio etiológico perjudica la credibilidad, ya que puede conducir a invenciones libres.

Según la actitud espiritual se pueden distinguir diversos géneros. Comenzamos por los *annales* en sentido estricto, registro en forma de crónica de los hechos.

---

1. Isid. *etym.* 1, 44, 5 *Nam historiae sunt res verae quae factae sunt: argumenta sunt quae etsi facta non sunt, fieri tamen possunt* (cf. Aristot. *poet.* 1451 b 3 s.); *fabulae vero sunt quae nec factae sunt nec fieri possunt, quia contra naturam sunt.*

2. Isid. *etym.* 1, 44, 4 *Inter historiam autem et annales hoc interest, quod historia est eorum temporum quae vidimus, annales vero sunt eorum annorum quos aetas nostra non novit*; cf. Serv. *Aen.* 1, 373; así ya Verrio Flaco, GRF *fr.* 4 FUNAIOLI; al contrario Auct. Her. 1, 13; Cic. *inv.* 1, 27.

Se considera a Fabio Píctor un abanderado de este género, pero de esa forma se descuida su talento narrativo. En este tipo la arqueología constituye una característica distintiva del género. La narración histórica verdadera y propia procede año por año, y por lo tanto corre el peligro de perder de vista contextos más amplios. De este género es propia también la separación entre *res externae* e *internae*.

Un segundo tipo son las *res gestae*, con una arqueología más breve y un tratamiento más detallado de la historia contemporánea. El patriarca es Sempronio Aselión. Esta variedad se coloca entre *annales* e *historiae*. Aselión se empeña en el análisis de las causas, poco más o menos en el sentido de la historiografía pragmática de tipo polibiano.

En el tercer tipo está ausente la arqueología; el autor se limita exclusivamente a la historia contemporánea (*historiae*). Representante típico de ella es Sisena. En la Antigüedad[1] se intentó vincular el término *historiae* ya a la historia contemporánea (a causa de la indagación personal, ἱστορίη, del autor), ya a la historiografía pragmática, es decir política y analizadora de las causas, pero la diferenciación semántica tiene un significado más teórico que práctico.

Res gestae e *historiae* mantienen en principio –si bien no de manera del todo rigurosa– la manera de presentación analística e indagan sobre los motivos y las metas de los acontecimientos históricos.

Annales, *res gestae* e *historiae* presentan la historia de modo continuo, no *carptim* como las monografías históricas.

Las *monografías históricas* presentan particulares aspiraciones literarias. En ellas opera una manera de representación que tiene en cuenta la moción de los afectos y se orienta en parte sobre la teoría aristotélica de la tragedia: esta aplicación contradice por otra parte las intenciones de Aristóteles, que distingue claramente entre historia y poesía. Pionero de la monografía en Roma es Celio Antípatro.

Los conceptos expuestos cubren sólo una pequeña parte del ámbito efectivo de la historiografía helenístico-romana.

Las *historias universales* organizan su materia por áreas geográficas (Lutacio Dafni, liberto de Lutacio Cátulo: *Communes historiae*; más tarde Varrón y Pompeyo Trogo componen obras análogas).

El género escolar del *epítome* aparece en el s. I a.C. a partir de Junio Bruto; también Nepote y Ático se dedican a él. La elección de la materia es subjetiva. El *epítome* aumentará su importancia en la edad imperial.

El *commentarius* tiene raíces romanas en los relatos oficiales, pero es explicable también por medio de precedentes griegos: el término ὑπόμνημα indica una colección ordenada de material como fuente para una elaboración literaria. Jeno-

1. Gell. 5, 18; Serv. *Aen.* 1, 373; Isid. *orig.* 1, 41, 1; 44, 3 s.

fonte sirve de modelo para los *commentarii* (César), así como para las autobiografías (Lutacio Cátulo).

Géneros afines, pero que hay que separar de la historiografía, son biografía y autobiografía, sectores privados de unidad formal, que tratamos aparte. Tienen antecedentes romanos en las oraciones fúnebres, en los elogios, en las cartas justificatorias y en los relatos oficiales, pero se cruzan desde el comienzo con tradiciones griegas: encomios, manuales para los príncipes, biografías con o sin ornatos literarios. Un tipo particular de literatura biográfica son los relatos de los *exitus*. Tienen una influencia en la historiografía romana. Más tarde la biografía se superpone por largo tiempo a la historiografía latina, porque el poder absoluto del emperador hace natural una óptica de este tipo.

Precedentes griegos

En la historiografía romana tradiciones indígenas y griegas se unen desde el periodo más antiguo. Es significativo que en el campo de la prosa como en el de la poesía los influjos helenísticos preceden cronológicamente a los clásicos. De Catón hasta Sisena prevalecen los modelos helenísticos en toda su variedad, desde las historias de fundaciones de ciudades (κτίσεις) hasta la historiografía «trágica».[1]

Solamente tarde se descubren los grandes modelos clásicos y se osa competir con ellos –partiendo de la base helenístico-romana conquistada en el intermedio: Salustio se convierte en el Tucídides, Livio en el Heródoto romanos.[2] Todavía la generación precedente se había contentado con modelos más modestos: César con Jenofonte, Cicerón con los isocráticos Éforo y Teopompo. Con Jenofonte e Isócrates se han señalado dos nombres orientadores también en otros sentidos, cuyo significado espiritual para Roma no ha sido todavía suficientemente puesto de relieve.

---

1. Los épicos históricos son comparables a los épicos helenísticos. Como prosista con aspiraciones literarias –elementos «épicos»– se menciona sin más a Celio.

2. Tito Livio, el realizador del programa historiográfico ciceroniano, se coloca en la línea de Heródoto y de los isocráticos. La relación de Livio con Heródoto es compleja: las cabezas de las adormideras de Tarquinio el Soberbio recuerdan de cerca a Heródoto (5, 92); naturalmente Livio no inventa la historia recurriendo a Heródoto, sino que la encuentra en su fuente «romana» y advierte la referencia a Heródoto (con más razón de la que pueda imaginarse). Sobre la procedencia folklórica: Th. Köves-Zulauf, Die Eroberung von Gabii und die literarische Moral der römischen Annalistik, WJA NF 13, 1987, 121-147; por otra parte el folklore es a menudo patrimonio cultural degradado y los transmisores (de cultura griega) del mito itálico han leído a Heródoto. Ciertamente, la infiltración de un traidor (cf. Hdt. 3, 154) no debe fundarse necesariamente en una invención literaria, sino que toda la elaboración tiene verdaderamente carácter literario de forma muy sospechosa; que también el invento del asunto esté provocado por reminiscencias literarias ya en la fuente «romana» de Livio queda como la hipótesis más económica.

Desarrollos romanos[1]

Rasgos romanos que a la larga imprimen su sello sobre la historiografía latina son su carácter patriótico, su función educativa –*historia magistra vitae*–, su moralismo, su atención a las decisiones libres del individuo, su preeminente interés por Roma.

Una conciencia histórica existe en Roma ya en época anterior a la historiografía. Los anales elaborados por los pontífices señalan con precisión hechos desnudos más o menos importantes; también este rasgo determina a la larga la historiografía romana, ya sea como puro elemento estilístico (como en ciertos pasajes de Tácito), ya como actitud espiritual conscientemente adoptada (como en Suetonio).

La historiografía romana recibe un fuerte impulso de la ambición de los generales romanos y de sus *gentes*. En este cuadro nace el *epos* de Enio, que a su vez influirá en parte en la historiografía (si bien a veces se ha exagerado este influjo). En el arte figurativo se conoce la representación de personajes históricos y de batallas contemporáneas ya a partir del 300 a.C. aproximadamente, es decir, más o menos cien años antes del comienzo de la historiografía; esta pintura histórica sirve para fines propagandísticos y para honrar a las familias de los triunfadores. La historiografía republicana tiene raíces gentilicias: el mismo hecho de que tantas obras históricas comiencen *ab urbe condita* basta para demostrar que determinadas *gentes* tratan de encontrar su propia legitimación en la primitiva época legendaria. El planteamiento etiológico puede conducir a invenciones libres. Las empresas de los miembros de las familias eminentes son honradas desde época muy antigua en los cortejos triunfales: las *tabulae pictae*[2] que se hacen desfilar en ellos tienen la finalidad de elevar la consideración del triunfador y de su *gens* –también con vistas a sucesivas contiendas electorales: un paralelo a la tendencia gentilicia de la historiografía romana. Máscaras de cera e inscripciones mantienen despierto el recuerdo de los difuntos como *exemplum*; un ejemplo antiguo son los elogios de los Escipiones. Para orgullo familiar se conservan discursos fúnebres (*laudationes funebres*), de modo que más tarde pueden servir como fuentes históricas –con frecuencia dudosas.[3] Tampoco otros discursos importantes caen inmediatamente en el olvido: entre ellos el de Apio Claudio el Ciego contra la embajada de paz de Pirro.

La historiografía en sentido estricto emerge, con el desarrollo de la cultura, como un nuevo instrumento político, primero en griego, después en la lengua

1. G. Perl 1984.

2. G. Zinserling 1959-1960.

3. W. Kierdorf, *Laudatio funebris*. Interpretationen und Untersuchungen zur Entwicklung der römischen Leichenrede, Meisenheim 1980.

madre. La historiografía en lengua griega por razones de política exterior tiene sentido sólo hasta que los romanos deben todavía combatir con los macedonios y con los Seléucidas; a continuación pierde su función.

La historiografía latina es una forma del enfrentamiento en el interior de la sociedad romana; en la mayoría de los casos se presenta como transmisión de las experiencias de viejos políticos a la nueva generación. En consecuencia los historiógrafos son en gran medida senadores;[1] solamente a partir de la época de Sila aparecen como autores también clientes de *gentes* importantes. En uno y en otro caso la perspectiva historiográfica es senatorial; es menos decisivo el origen del autor que el del mandante. De la tradición de tipo gentilicio puede desvincularse el tratamiento de la historia contemporánea: la serie de las obras de historia contemporánea comienza en Roma con Sempronio Aselión. En época republicana tardía se dedican a la historiografía personas no pertenecientes al orden senatorial; para ellas Fabio, Catón, Pisón no son ya autoridades decisivas.

Técnica literaria

La técnica literaria es diversa, en correspondencia con los fines grandemente divergentes de los diferentes autores; ambiciones específicamente literarias, fuera de los autores arcaicos que escriben en griego, aparecen especialmente con Celio Antípatro.

La antigua historiografía latina no tiene un carácter unitario de género, sino que abarca una cantidad de formas diversas, que pueden relacionarse entre sí de diversas maneras. En la tradición romana se basan las formas siguientes: la simple presentación de hechos en la sucesión de los anales pontificios romanos y el *commentarius* en la sucesión de los registros oficiales romanos y de los relatos de jefes militares. El *commentarius* puede presentarse con diversos niveles de aspiraciones literarias y acercarse a la historiografía (de tipo jenofónteo).

Convincentes acuñaciones de género literario son sólo la «jenofóntea» de César, la «tucidideo-catoniana» de Salustio y la «herodoteo-isocrática» de Livio. En estos casos se trata de creaciones individuales.

De las obras conservadas (p. ej. Livio y Tácito) se saca la impresión de que la manera de presentación por años debía ser obligatoria; por ello las desviaciones de este principio a favor de contextos unitarios por el contenido son particularmente significativas.

Críticas al esquema analístico aparecen ya a partir de Catón. Aselión plantea la exigencia de llevar la indagación por nexos causales.

---

1. Celio Antípatro es una posible excepción (v.); según Nepote, *vir. ill. fr.* 16 P. = Suet. *gramm.* 27, L. Voltacilio Pitolao (nombre inseguro) es el primer liberto que escribe historia. En el 81 a.C. abre una escuela retórica latina; T.P. Wiseman, The Credibility of the Roman Annalists, LCM 8, 1983, 20-22.

La monografía se diferencia de la analística por cuanto permite una cierta unidad de persona y de acción. Según el modelo helenístico una monografía puede tratarse como un drama. Los acontecimientos se concentran en torno a unos pocos héroes. La técnica dramática es adoptada en parte por Aselión y Sisena. Un paralelo de la «historiografía trágica» está constituido por las figuraciones que se hacen desfilar en los cortejos triunfales de Pompeyo y de César, con la representación de la muerte de determinados enemigos (App. *Mithr.* 117 § 575, *civ.* 2, 101, § 420). Sin embargo esto no excluye una estructura de fondo orientada según los años.

Lengua y estilo

Lengua y estilo[1] de la historiografía latina antigua son menos unitarios de lo que suele esperarse de un género literario; es verosímil que por mucho tiempo no haya existido un estilo histórico de obligatoriedad general. Ocasionalmente afloran incluso expresiones que parecen pertenecer a los estratos lingüísticos menos elevados.[2] Por otro lado sobre la historiografía latina influye el estilo de la épica romana, que en efecto está muy orientada en sentido histórico: elementos poéticos se encuentran ocasionalmente en Catón y Celio, pero no como carácter estilístico constante. Un autor como Claudio Cuadrigario escribe en un latín lineal y elegante que a nosotros nos suena más moderno que el de Salustio. Desde este punto de vista está cercano a la simplicidad de un Pisón o de un Aselión.

En Hemina y en Anciate domina un pesado estilo cancilleresco, sin duda a imitación de Polibio. Antípatro, Macro y Sisena siguen la retórica asiánica de moda.

En sus *Commentarii* César prefiere la simple *elegantia* y la gracia de Jenofonte, el «herodoteo» Livio usará menos arcaísmos aparentes que Salustio y cada vez más rendirá homenaje a un ideal estilístico isocrático-ciceroniano; cuanto más se acerca al tratamiento del presente, tanto menos arcaíza lingüísticamente.

Salustio es el primero en convertir en regla la referencia a Catón. Por obra suya la manera catoniana se convierte en fuerza formadora de estilo. El estilo conscientemente construido por Salustio es el de un tucidideo romano. En las *Historiae*, que a menudo se olvidan, Salustio por otra parte arcaíza menos que en las monografías.

Los poco estudiados clásicos Polión y Trogo tienen a su vez una concepción del estilo histórico diferente de la de Salustio o de Livio.

Sólo con Tácito y Amiano el estilo historiográfico «salustiano» aparece consolidado.

---

1. Fundamental W.D. LEBECK 1970; LEEMAN, Orationis ratio, espec. 86-88.
2. W.D. LEBECK 1970, 289.

En la edad imperial por un lado el elemento retórico penetra más profundamente en la historiografía, en cuanto que aspira a ponerse al servicio de la enseñanza y de la cultura general, por otro Suetonio, con sus biografías imperiales, que en parte entran en competición con la historiografía, confiere en cierto modo una patente de aceptabilidad al estilo relativamente simple del *grammaticus*.

Universo conceptual I: Reflexión literaria

Al igual que ya Catón se había mostrado reacio a incluir en su obra histórica hechos insignificantes, así también Sempronio Aselión se empeña en la indagación de las causas políticas –sin duda al modo de la historiografía pragmática de un Polibio. Reconoce también la relación entre política interna y exterior. Ya que, como Isócrates, cree en la utilidad ética de la historia, la historiografía es para él una guía para actuar bien. La finalidad principal es *docere*, pero el *movere* no está absolutamente excluido.

Antípatro, Anciate y Sisena subrayan el aspecto que la retórica caracteriza con *delectare* y *movere*; siguiendo los pasos de un Duris o de un Clitarco no retroceden ante las exageraciones.

Cicerón se expresó teóricamente en muchos pasajes sobre la historiografía. Aprecia los *Commentarii* de César en su aristocrática simplicidad; pero su ideal historiográfico personal se mueve más bien en la dirección de la historia «isocrática» de un Teopompo.[1] Importantes son las observaciones de Salustio o de Livio sobre la actividad del historiador; las presentaremos al tratar de ellos. En ellas aparece cómo en un primer tiempo se espiritualiza la idea senatorial de *gloria* (Salustio) y cómo al fin el empeño literario se convierte en un contenido de vida (Livio).

Universo conceptual II

El hecho de que en un funeral romano antiguo los antepasados aparezcan de vez en cuando con las insignias del cargo más alto que ocuparon testimonia un arraigado sentido del valor del momento histórico irrepetible, que justamente en su singularidad debe servir de modelo.

Los valores romanos se actualizan en acciones concretas: los momentos históricos son eternizados como realizaciones de valores de este tipo. Éste es el significado de la pintura histórica y del relieve histórico romano. Si no se pierde de vista esto es posible comprender también la evolución específica de la historiografía latina.

---

1. Cf. *leg.* 1, 6 s.; *fam.* 5, 12; *de orat.* 2, 61-64; *Brut.* 262; M. RAMBAUD 1953.

Entre el horizonte conceptual romano antiguo y la fase tardía, ya erudita, ya político-racionalística, de la historiografía greco-helenística existe un conflicto interno. La historiografía latina vive de este contraste.

Desde el punto de vista de la materia los historiadores romanos arcaicos se interesan principalmente por la prehistoria y por la historia contemporánea. La indagación etiológica no es científicamente desinteresada: los historiadores de base senatorial transfiguran con frecuencia los comienzos de su ilustre estirpe; el *homo novus* Catón se interesa más por las causas de la grandeza romana y por las costumbres romanas en general y por el puesto de Roma en la historia universal. Reconoce la importancia de las ciudades itálicas en su conjunto y en consecuencia las incluye en su indagación sobre las raíces del imperio –a diferencia de muchos historiadores más tardíos, que dirigen su vista preferentemente a la capital.

También la historia extranjera les sirve ya como modelo de contraste: Catón parangona un tribuno romano anónimo con Leónidas y contrapone así conscientemente su propia raza con la griega.

El planteamiento de la historiografía romana es apologético; Polibio la mayoría de las veces tiene razón en suprimir afirmaciones de origen analístico que le parecen sospechosas.[1]

El segundo centro de interés es la historia contemporánea. En la obra en prosa de Catón –al igual que en el poema de Nevio– ésta y la «prehistoria» se encuentran yuxtapuestas casi sin mediación. La representación de la historia contemporánea está unida a la transmisión de la propia experiencia a la generación joven y además quiere ponerse al servicio de la continuidad de los *mores* romanos. Manifiestamente están en juego también tendencias políticas, ya sean favorables a los optimates o de tendencia popular, como en Fanio y en Macro.

El tratamiento de las épocas más antiguas –en la medida en que se acomete generalmente– no está por lo tanto libre de la intención de influir en el presente. De acuerdo con su perspectiva los analistas entretejen en su representación del periodo arcaico de Roma hechos y tendencias contemporáneos a ellos (por esto es posible, por ejemplo, usar la representación liviana de la historia de la Roma primitiva también como fuente indirecta para la historia del comienzo del periodo revolucionario).[2]

---

1. A veces, por lo demás, parece demasiado prudente a muchos estudiosos dispuestos a dar crédito hasta un cierto punto a la tradición «romana», p. ej. Fabio Píctor y Cincio Alimento (en Livio, Apiano, Casio Dión/Zonaras y Silio Itálico: B.L. TWYMAN, Polybius and the Annalists on the Outbreak and Early Years of the Second Punic War, Athenaeum NS 65, 1987, 67-80.

2. D. GUTBERLET, Die erste Dekade des Livius als Quelle zur gracchischen und sullanischen Zeit, Hildesheim 1985.

Ya en las máscaras-retrato de la Roma antigua se expresa una sensibilidad por lo concreto y al mismo tiempo por lo individual. Casi por el mismo tiempo que en la poesía personal latina (Lucilio, Catulo, los elegíacos) aparecen en la prosa los comienzos de la biografía y de la autobiografía: el paso de la *virtus* de lo colectivo a lo personal puede observarse en figuras como las de Sila o de César.

El cuadro histórico de la analística –con la excepción nunca suficientemente encomiada de Catón– se centra en Roma; tampoco a continuación se desarrolla nunca una forma adecuada a la historia del imperio. Todavía Tácito, Casio Dión y Amiano Marcelino sufren el peso de esta tradición, aunque ya Tácito reconoce los signos de una nueva era y se esfuerza en hacerles justicia.

I. BRUNS, Die Persönlichkeit in der Geschichtsschreibung der Alten, Berlin 1898. * J.-P. CHAUSSERIE-LAPRÉE, L'expression narrative chez les historiens latins. Histoire d'un style, Paris 1969. * E. CIZEK, Les genres de l'historiographie latine, Faventia 7, 2, 1985, 15-33. * T.A. DOREY, ed., Latin Historians, London 1966. * G. DUMÉZIL, Mythe et épopée. L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens, vol. 1, Paris 1968. * C.W. FOMARA, The Nature of History in Ancient Greece and Rome, Berkeley 1983. * M. GRANT, The Ancient Historians, London 1970, al. München 1973. * Histoire et historiens dans l'Antiquité, Entretiens (Fondation Hardt) 4, Vandocuvres 1956. * M. HOSE, Erneuerung der Vergangnheit. Die Historiker im Imperium Romanum von Florus bis Cassius Dio, Stuttgart 1994. * E. HOWALD, Vom Geist antiker Geschichtsschreibung, München 1944. * LEEMAN, Form. * LEEMAN, Orationis ratio. * R. MEISTER, Motive und Formen der römischen Geschichtsschreibung, Altertum 10, 1964, 13-26. * G. PERL, Geschichtsschreibung in der Zeit der römischen Republik und in der Kaiserzeit, Klio 66, 1984, 562-573. * PETER, Wahrheit und Kunst. * A. J. POMEROY, The Appropriate Comment. Death Notices in the Ancient Historians, Frankfurt 1991. * M. RAMBAUD, Cicéron et l'histoire romaine, Paris 1953. * U.W. SCHOLZ, *Annales* und *Historia(e)*, Hermes 122, 1994, 64-79. * I. TAR, G.WOJTILLA, ed., Speculum Regis (= AAASzeged 25, 1994).* Y. TIISALA, Die griechischen Lehnwörter bei den römischen Historikern bis zum Ende der augusteischen Zeit, Jyväskylä 1974. * A.J. WOODMAN, Rhetoric in Classical Historiography, London 1988. * N. ZEGERS, Wesen und Ursprung der tragischen Geschichtsschreibung, tesis Köln 1959. * G. ZINSERLING, Studien zu den Historiendarstellungen der römischen Republik, WZJena 9, 1959-1960, 403-448 (sobre las pinturas históricas).

HISTORIADORES DE LA EDAD REPUBLICANA

Los *Annales Maximi*[1]

Antes de llegar en Roma al nacimiento de una historiografía de tipo literario las primeras anotaciones históricas se encuentran en las crónicas anuales de los pontífices, las llamadas *tabulae pontificum maximorum* o *tabulae annales*.[2] Los pontífices hacen cada año registros sobre tablas blanqueadas; se comienzan con los nombres de los cónsules o de otros magistrados del año y registran acontecimientos memorables bajo las correspondientes fechas del calendario. Catón critica la insignificancia de estos relatos;[3] autores más tardíos, por el contrario, hacen creer en la existencia de registros más amplios. La contradicción puede explicarse con la evolución de las crónicas sacerdotales. En el origen está en primer plano el significado religioso de un acontecimiento: por ello prevalecen fenómenos naturales y otros prodigios, que hacen necesarios sacrificios y votos expiatorios. Pero cada vez más se registran también elementos históricos en sentido más estricto; estos registros se convierten de este modo en una fuente indispensable para los historiadores, aunque a menudo no podemos dejar de maravillarnos de que los *Annales maximi* se usen menos de lo que hubiera podido esperarse.[4]

El uso de los anales pontificios alcanza a los tiempos más remotos, pero las primeras tablas fueron devoradas por el fuego en tiempo de la toma de Roma por los galos en el siglo IV a.C. En parte fueron reconstruidas de memoria, pero los datos quedaron incompletos y Livio puede fijar con la retirada de los galos un cambio en la transmisión de la historia romana (6, 1, 3).

Al final del siglo II a.C. (entre los años 130 y 115) el pontífice máximo P. Mucio Escévola publica todas las tablillas en forma de libro. Sólo entonces se impone el nombre hoy corriente de *Annales maximi*, que Servio explica (¿sin razón?) como referentes al *pontifex maximus*. P. Escévola debe haber añadido en los registros de las tablas otras noticias, porque el volumen total de la publicación llegaba según el testimonio de Servio a 80 volúmenes. El elevado número de libros no ha sido el último motivo para hacer dudar de la existencia de una publicación o para retrasarla hasta el periodo augústeo.

---

1. C. CICHORIUS, RE 1, 2, 1894, 2248-2255; D. FLACH 1985, 56-61; B.W. FRIER, *Libri Annales pontificum maximorum*. The Origins of the Annalistic Tradition, Rome 1979; U.W. SCHOLZ, Die Anfänge der römischen Geschichtsschreibung, en: P. NEUKAM, ed., Vorschläge und Anregungen, München 1980, 75-92; R. DREWS 1988.

2. Cf. Cic. *de orat.* 2, 51 s.; Serv. *Aen.* 1, 373.

3. *Non lubet scribere, quod in tabula apud pontificem maximum est, quotiens annona cara, quotiens lunae aut solis lumine caligo aut quid obstiterit* (*fr.* 77 PETER).

4. E. RAWSON, Prodigy Lists and the Use of the *Annales Maximi*, CQ 65 NS 21, 1971, 158-169.

Sin embargo la admisión de una publicación en forma de libro en edad republicana es necesaria; en efecto, Salustio y Cicerón no parecen referirse ya a las tablas originales. Con Escévola se concluye la tradición de los anales pontificios; su lugar es ocupado en lo sucesivo por la historiografía literaria. Ésta toma devotamente los elencos de las antiguas crónicas, porque a estos datos desnudos les confieren los romanos un alto valor sentimental. Le otorgan un sello autorizado de credibilidad a la presentación de los hechos –incluso a relatos escasamente documentados.

A la crónica pontificia, que difícilmente podía ofrecer más que una osamenta cronológica, se añaden otras tradiciones indígenas: en los archivos del estado yacían antiguos documentos (lo que remontaba a la época anterior al incendio de los galos estaba expuesto a la sospecha de ser falso); en las casas de los ciudadanos eminentes se conservaban oraciones fúnebres y noticias privadas sobre la gestión de los cargos por parte de los magistrados (pero el orgullo familiar es un testimonio discutible). Existían además sagas transmitidas oralmente e interpretaciones de nombres. En ritos como la *pompa funebris*, en que participaban los antepasados del muerto, representados como hombres vivos, con las enseñas de sus cargos, como también en el uso de la oración fúnebre pública se expresa una relación preferentemente político-moral hacia la historia; se observan con reverencia los *exempla maiorum* y se eterniza el momento culminante de su vida, ya se trate de cuando alcanzan el cargo político más importante o de la realización de la grandeza humana en la muerte.

Q. Fabio Píctor[1]

La primera personalidad literaria entre los historiadores romanos es Q. Fabio Píctor, senador de familia ilustre. El sobrenombre *Pictor* es heredado de un antepasado que hacia el 300 a.C. pinta el templo de la diosa Salus, presumiblemente con representaciones históricas. El escritor incluye en su obra elementos autobiográficos: combatió como oficial contra los galos (225 a.C.; *fr.* 23 P.); con toda probabilidad participó personalmente en la batalla del lago Trasimeno (*fr.* 26); después de la derrota de Canas cumple escrupulosamente una misión al oráculo de Delfos (Liv. 23, 11, 1-6; 22, 7, 4). Su historia romana alcanzaba al menos hasta 217 a.C.

1. HRR 1, 5-39; FGrHist 809; F. MÜNZER, Q. Fabius Pictor, RE 6, 2, 1909, 1836-1841; M. GELZER 1934 y 1954; P. BUNG, Q. Fabius Pictor, der erste römische Annalist. Untersuchungen über Aufbau, Stil und Inhalt seines Geschichtswerks an Hand von Polybios I-II, tesis Köln 1950; K. HANELL, Zur Problematik der älteren römischen Geschichtsschreibung, en: Histoire et historiens dans l'Antiquité, Entretiens (Fondation Hardt) 4, 1956, 147-170; D. TIMPE, Fabius Pictor und die Anfänge der römischen Historiographie, ANRW 1, 2, 1972, 928-969; G.P. VERBRUGGHE, Fabius Pictor's «Romulus and Remus», Historia 30, 1981, 236-238; J. POUCET, L'amplification narrative dans l'évolution de la geste de Romulus, ACD 17-18, 1981-1982, 175-187; M. SORDI, Il Campidoglio e l'invasione gallica del 386 a.C., CISA 10, 1984, 82-91.

Fabio sigue también tradiciones griegas, al lado de las romanas. Helánico refería la saga de Eneas y la leyenda de la fundación de Roma podía leerse en Jerónimo de Cardia (s. IV a.C.), Antígono y Timeo de Sicilia (s. IV-III a. C.);[1] por lo que se refiere a la leyenda de Rómulo, Fabio concuerda en gran medida con Diocles de Peparcto (Plut. *Rom.* 3), al que verosímilmente compete la prioridad.[2]

Al igual que Timeo, Fabio muestra una predilección por el elemento anticuario, los ritos religiosos, los usos y las costumbres, además del elemento anecdótico-autobiográfico. Como él, establece la cronología según las Olimpíadas y le gusta hacer indicaciones numéricas precisas, pero no documentadas.

Los escasos fragmentos, ninguno de los cuales transmite el texto original, provienen en parte de los *Annales* compuestos en griego, en parte de una obra latina –quizá una traducción de la griega. Se discute si la redacción latina remonta o no al propio Fabio. Trata la prehistoria y la historia contemporánea más detalladamente que los siglos intermedios. El escrito *De iure pontificio* probablemente no fue compuesto por él.

Para establecer el carácter de la obra histórica no se debe extremar la contraposición entre «analística» e «historiografía pragmática»,[3] sobre todo porque la heterogeneidad del material no permite aplicar coherentemente ninguno de los dos principios. También es poco fructífero contraponer en Fabio el elemento griego y el romano. Para empezar, la composición de un libro tiene carácter griego; además de eso, Fabio se sirve de la lengua griega, es de creer que no sólo porque la lengua literaria latina no se ha formado todavía plenamente; más bien él trata de introducirse en la serie de los historiadores regionales helenísticos,[4] para contraponerse a los autores filocartagineses. Sin embargo resulta romano, porque como romano escribe.

La elección del medio lingüístico condiciona su recepción: Fabio es leído sobre todo por el mundo de lengua griega, al que hace conocer los objetivos de la nobleza romana.[5] En su patria el efecto de su libro queda limitado al restringido círculo de los que poseen una cultura griega.

La elección del noble instrumento es sin embargo decisivo sobre el autor y sobre su manera creativa. Dejadas muy detrás de sí la aridez y la pobreza ances-

1. W. SCHUR, Griechische Traditionen von der Gründung Roms, Klio 17, 1921, 137.

2. Cf. D. TIMPE Fabius Pictor (v. n. 1), 941 s.; v. también D. FLACH 1985, 61-63; para la tesis opuesta: E. SCHWARTZ, RE 5, 1, 1903, 797 s.; JACOBY, FGrHist III C, n.º 809 F 4.

3. F. BÖMER, Naevius und Fabius Pictor, SO 29, 1952, 34-53.

4. Por ejemplo el babilonio Beroso, el egipcio Manetón, los autores filocartagineses Sileno, Querea, Sosilo. Fabio puede orientarse en crónicas locales griegas (*Horoi*): G. PERL, Der Anfang der römischen Geschichtsschreibung, F&F 38, 1964, 185-189; 213-218, espec. 217.

5. Cf. M. GELZER 1934, 49.

trales, el arte narrativa del «Heródoto romano» hace germinar flores alejandrinas:[1] en un sueño profético Eneas ve sus empresas futuras (*fr.* 3 P.); figuras femeninas como Tarpeya desempeñan papeles dramáticos; a los procedimientos de la historiografía helenística corresponde también el convertir importantes revoluciones políticas en insignificantes movimientos privados.

Y sin embargo el elemento extranjero es sólo un medio. Como en Grecia, también en Roma la historiografía literaria nace en un momento de crisis: Heródoto escribe bajo la impresión de las guerras médicas; Fabio, Cincio Alimento y el épico Nevio[2] bajo el signo de la lucha de Roma contra Cartago. El método historiográfico griego se convierte para Fabio en un medio para formarse una imagen provista de sentido de la historia de Roma; en su manera de hacer «paradigmática»[3] se funden tendencias representativas griegas y la concepción romana del *exemplum*, una unión que resultará peculiar de la historiografía romana.

Solamente ya como fuente para el periodo arcaico de Roma se le reconoce a Fabio validez canónica: Polibio, Dionisio de Halicarnaso y Livio se basarán en él; Enio compondrá, verosímilmente en contraposición a su exaltación de los Fabios, su poema épico filoescipiónico.[4] Pero la importancia de Fabio va más allá de su contenido: probablemente en contra de la denigración de Roma por parte de Filino de Akragas (segunda mitad del s. III a.C.), él formula la idea fundamental de la concepción de los romanos: superioridad moral, política defensiva, guerras justas en defensa de los aliados. Polibio polemizará con su tratamiento tendencioso de las causas de la guerra (218 a.C.). Fabio no es ni un Polibio «avant la lettre» ni un ingenuo cronista romano antiguo, sino un pionero, cuya obra, justamente porque ejerce un fuerte influjo al comienzo, entra a formar parte de la tradición y por ello en el curso del tiempo pierde su propia indispensabilidad.

---

1. Th. MOMMSEN, Römische Forschungen, vol. 2, Berlin 1879, 10.

2. Sobre la prioridad de Nevio respecto a Fabio p. ej.: F. BÖMER (cit. *supra*, p. 136 n. 21); PETER LXXXII s.; F. MÜNZER, col. 1839; JACOBY, FGrHist 2 D 598 = comm. al n.º 174; E. KORNEMANN, Römische Geschichte 1, Stuttgart 1938, 284-286; KLINGNER, Geisteswelt 73 s.; J. PERRET, Les origines de la légende troyenne de Rome, Paris 1942, 471 s.; H.T. ROWELL, The Original Form of Naevius' *Bellum Punicum*, AJPh 68, 1947, 40; W. STRZELECKI, Naevius and Roman Annalists, RFIC 91, 1963, 440-458 (prioridad, pero no utilización). Sobre la prioridad de Fabio: LEO, LG 83 s.; Ed. FRAENKEL, RE Suppl. 6, 1935, 639; M. GELZER 1934, 46-55, espec. 54 s.

3. F. MÜNZER, col. 1840.

4. H. PETER 1911, 278.

Cincio Alimento[1]

El analista L. Cincio Alimento es, junto con Q. Fabio Píctor, el más antiguo historiador romano. Como político, general y hombre de estado pertenece al rango senatorial; durante la Segunda Guerra Púnica ostenta un mando independiente. Cuenta que cayó prisionero de Aníbal y le oyó al jefe cartaginés el número exacto de sus pérdidas al cruzar el Ródano (Liv. 21, 38, 2 s.).

Su obra histórica, compuesta en griego, alcanzaba desde los comienzos (fundación de Roma en el año 729/8; *fr.* 4 = Dion. Hal. 1, 74) hasta su tiempo.

La narración no era árida, sino que contenía también leyendas e historias edificantes, en las que había contactos con Fabio Píctor. Marcadamente dramático es el *fr.* 6 p. (Dion. Hal. 12, 4). La opinión de que el periodo arcaico era narrado sucintamente carece de todo fundamento.

Como plebeyo, Cincio parece esforzarse en corregir al patricio Fabio. Coloca la fundación de Roma en el año 729 a.C. Su interés anticuario le lleva a indagar sobre el origen del alfabeto: este invento fenicio habría sido llevado a Roma por el griego Evandro (*fr.* 1 P.). Se interesa también por la etimología: dado que Evandro había fundado el culto de Fauno los templos se habrían llamado primero *faunas*,[2] después *fana*; de ahí derivaría la designación de *fanatici* para los profetas (*fr.* 2 P. = Serv. *georg.* 1, 10).

Cincio es mencionado en diversas ocasiones por Dionisio de Halicarnaso, precisamente, en la mayoría de los casos, junto con Fabio, cuya tendencia comparte (en contra de Sileno). Dan noticia de él Livio, Mario Victorino y Servio. La obra histórica de Cincio entró a formar parte de una corriente de tradición; a partir de los pocos reflejos secundarios no nos es posible reconstruir su contribución.

Escritos de contenido anticuario y de derecho público son obra de un autor homónimo, probablemente de época augústea.

C. Acilio[3]

C. Acilio, como senador de familia plebeya, introduce en el senado la embajada filosófica del año 155 a.C. y toma parte en la sesión en calidad de intérprete. Su

1. HRR 1, 40-43; FGrHist 810; A. KLOTZ, Zu den Quellen der Archaiologia des Dionysios von Halikarnassos, RhM NF 87, 1938, 32-50, espec. 36 y 41; G.P. VERBRUGGHE, L. Cincius Alimentus. His Place in Roman Historiography, Philologus 126, 1982, 316-323.

2. W. CONZE, H. REINHART, Fanatismus, en: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, vol. 2, Stuttgart 1975, 303-327.

3. HRR 1 49-52; FGrHist 813; A. KLOTZ, Der Annalist Q. Claudius Quadrigarius, RhM 91, 1942, 268-285, espec. 270-272; F. ALTHEIM, Untersuchungen zur römischen Geschichte 1, Frankfurt 1961, 182-185.

obra compuesta en griego es traducida al latín por un cierto Claudio; debido a la multitud de Claudios, la identificación con Claudio Cuadrigario es pura arbitrariedad.

La obra se extendía desde la prehistoria hasta la época del autor. La última noticia conservada se refiere al año 184 a.C. Para Acilio, Roma es indiscutiblemente una colonia griega. Hace también un análisis histórico de fenómenos de culto: Catón no es el primero en este sentido. En la anécdota del diálogo de Escipión con Aníbal vencido se manifiesta no sólo un rasgo «helenístico», sino también la sensibilidad latina por la palabra apropiada (*fr.* 5 P.). La forma de la anécdota sirve al Romano también para transmitir normas éticas y para estigmatizar su transgresión (*fr.* 3 P.).

A. Postumio Albino[1]

A. Postumio Albino no es un personaje político de escasa importancia en su tiempo; participa en una embajada enviada al rey Perseo de Macedonia, cuya custodia le es confiada personalmente más tarde, después de la victoria de Pidna. En el año 155, en calidad de pretor urbano, acoge la famosa embajada filosófica; al año siguiente es miembro de una delegación que estipula la paz entre Atalo II y Prusias II. Como cónsul (151 a.C.) es hecho encarcelar por los tribunos de la plebe debido a su excesiva severidad. Después de la destrucción de Corinto (146 a.C.) desempeña un papel importante en la comisión senatorial que reduce la Acaya a provincia romana y es honrado por los griegos con monumentos en los lugares más relevantes (Cic. *Att.* 13, 30, 3; 32, 3).

Su obra histórica, que comenzaba con la prehistoria de Roma, es citada sólo por A. Gelio y Macrobio. Polibio menciona además una obra poética de Albino (40, 6, 4); quizá es idéntica al escrito atestiguado en otro lugar sobre la llegada de Eneas a Italia. Albino escribe en la línea de la historia pragmática tucididea. Se sirve de la lengua griega, que ha aprendido desde la infancia, y Catón se burla de él porque al comienzo de su obra se disculpaba por la imperfección de su griego (Polyb. 40, 6, 5; Plut. *Cato* 12). El Censor lo odia con intransigencia no sólo por su grecomanía, sino también por su pertenencia a la facción aristocrática; Polibio es hostil al «charlatán y fanfarrón» (p. ej. 40, 6, 1); de hecho había inducido al senado a no despedir a los huéspedes aqueos (Polyb. 33, 1, 3-8) y prolongado de este modo cinco años el exilio del historiador griego.

Postumio es profundamente honrado por sus contemporáneos griegos y romanos. Se conoce también una reelaboración latina de su obra. Su escasa influencia no se debe probablemente a falta de calidad; es más bien verdad que Albino

1. HRR 1^2, 53; FGrHist 812; F. MÜNZER, Postumius (31), RE 22, 1, 1953, 902-908.

tuvo la desdicha de ser personalmente odiado por los historiadores que determinaron la tradición: Catón y Polibio. El juicio positivo de Cicerón (*ac.* 2, 45, 137; *Brut.* 21, 81) tiene tanto mayor peso cuanto que él es el primer testigo imparcial. Albino merece ser mencionado en una historia literaria como instructivo ejemplo del naufragio de obras escritas debido a la unilateralidad en la configuración de la tradición.

M. Porcio Catón

Catón, el verdadero fundador de la historiografía latina, es objeto de un capítulo aparte.

L. Casio Hemina

L. Casio Hemina[1] vive en la época de los *quarti ludi saeculares* (146 a.C.; *fr.* 39 P.); es, por lo tanto, contemporáneo de Catón.

Sus *Annales*[2] trataban en el primer libro la prehistoria latina; las peregrinaciones de Eneas[3] constituían un *excursus* bastante rico en material. El segundo libro abarcaba desde Rómulo hasta el final de la guerra contra Pirro (280 a.C.). Los dos libros siguientes comprendían la Primera y la Segunda Guerra Púnica; el cuarto es publicado antes de estallar la Tercera Púnica, como se desprende el título (*Bellum Punicum posterior*; *fr.* 31). La amplitud del conjunto[4] de la obra es desconocida; se mencionan acontecimientos del 181 a.C. (el descubrimiento de los libros de Numa, *fr.* 37) y del 146 a.C. (*fr.* 39).

Estilísticamente[5] dominan la parataxis y la *brevitas*; sin embargo aparecen periodos complicados, que reflejan el estilo cancilleresco del siglo II (*fr.* 13). El relato emplea con eficacia el presente histórico (*fr.* 9 y 23). Elementos relevantes por el contenido pueden aparecer al comienzo con acento (*quo irent nesciebant*; *fr.* 9); las aliteraciones son el ornato característico de la época (*fr.* 40).

---

1. HRR 1, CLXV-CLXXIII; 98-111 (allí bibl. anterior); PETER, Wahrheit und Kunst, 287 s.; BARDON, Litt. lat. inc. 1, 73-77; LEEMAN, Orationis ratio 1, 72 s.; 2, 401 s.; KLINGNER, Geisteswelt 76; E. RAWSON 1976, 690-702; W. SUERBAUM, Die Suche nach der *antiqua mater* in der vorvergilischen Annalistik. Die Irrfahrten des Aeneas bei Cassius Hemina, en: R. ALTHEIM-STIEHL, M. ROSENBACH, ed., Beiträge zur altitalischen Geistesgeschichte, FS G. RADKE, Münster 1986, 269-297; U.W. SCHOLZ, Zu L. Cassius Hemina, Hermes 117, 1989, 167-181; G. FORSYTHE, Some Notes on the History of Cassius Hemina, Phoenix 44, 1990, 326-344.

2. No *Historiae* (erróneamente Diomedes, que muestra el *fr.* 11).

3. Hemina menciona como parada Sicilia, pero no Cartago.

4. E. RAWSON 1976, 690, piensa que los libros fuesen cinco en total, U.W. SCHOLZ 1989 (cit. *supra*), 172, siete (pero el hecho de que los libros fuesen siete en Catón, Nevio, Pisón, Celio no es probatorio por lo que toca a Hemina).

5. LEEMAN, Orationis ratio 1, 72 s.; 2, 401 s.

Rastros de cultura griega aparecen a cada paso: un lugar común filosófico, que volverá en Salustio (*Iug.* 2, 3) aparece en el *fr.* 24: *quae nata sunt, ea omnia denasci aiunt*. Casio se ocupa del problema de la época en que vivieron Homero y Hesíodo (*fr.* 8) y de los dioses de Samotracia (*fr.* 6). La investigación etiológica de los orígenes de las ceremonias del culto determina la interpretación sorprendente para nosotros del prodigio de la cerda (*fr.* 11). En el culto romano el gusto por los datos de historia del culto coexiste con una actitud racionalista; ambos elementos se unen en interpretaciones pseudohistóricas: Jano, Saturno y Fauno son interpretados evemerísticamente como soberanos divinizados (*fr.* 1 y 4).

Solamente suposiciones se pueden hacer sobre una afinidad política de nuestro autor plebeyo con Catón.[1] Hemina es olvidado pronto; Plinio el Viejo lo cita varias veces; las citas de gramáticos y anticuarios parecen derivar en la mayoría de los casos de Varrón.[2] Nada justifica por lo demás la clasificación de este antiguo analista latino y testimonio utilizable para la historia del culto exclusivamente como «*dimidiatus* Cato o incluso menos».[3]

L. Calpurnio Pisón

Una figura que recuerda en muchos aspectos a Catón el Viejo es L. Calpurnio Pisón *Censorius Frugi*.[4] Este autor (cónsul en el año 133 a.C.) es miembro de una ambiciosa *gens* plebeya y adversario de los Gracos. Como tribuno de la plebe presenta la primera ley *de repetundis*; ejerce además con rigor el oficio de censor. Su sobrenombre es muy apropiado al personaje, su aprecio por la templanza se muestra en una anécdota sobre Rómulo referida por él (*fr.* 8): en un banquete Rómulo habría bebido con moderación, porque al día siguiente le esperaban muchas tareas. Alguien le dijo: «Si todos siguen tu ejemplo, el vino bajará de precio». Rómulo rebatió: «No, subirá, si cada uno bebe cuanto desea; yo, a saber, he bebido el que he querido».

De su obra histórica, probablemente compuesta en edad avanzada, nos han llegado 45 fragmentos. Libre de pretensiones estilísticas, alcanzaba desde la leyenda de Eneas al menos hasta el año 146 a.C. El autor critica el presente (*fr.* 40 P. *adulescentes peni deditos esse*) y su exposición es de tono moralista. Se considera capaz de

1. E. RAWSON 1976, 400 (la referencia es a Cic. *Phil.* 2, 26).

2. PETER, Wahrheit und Kunst 287 s.

3. KLINGNER, Geisteswelt 76.

4. HRR I, 120-138; F. BÖMER 1953/54, 206 s.; KLINGNER, Geisteswelt 77 s.; K. LATTE, Der Historiker L. Calpurnius Frugi, SDAW, Kl. f. Sprachen, Lit. und Kunst 1960, 7 (= Kl. Schr. 1968, 837-847); E. RAWSON 1976, 702-713; A. MASTROCINQUE, La cacciata di Tarquinio il Superbo. Tradizione romana e letteratura greca I, Athenaeum 61, 1983, 457-480; G.E. FORSYTHE, The Historian L. Calpurnius Piso Frugi, tesis Philadelphia 1984, cf. DA 46, 1985, 235 A; M. BONARIA, L. Calpurnius Piso Frugi, *fr.* 18 PETER, Latomus 44, 1985, 879 (atribución al primer libro).

indicar fechas precisas para el comienzo de la decadencia de las costumbres: el 187 a.C. para la *luxuria* (*fr.* 34 P.), el 154 a.C. para la *pudicitia subversa* (*fr.* 38 P.).[1] Numerosos fragmentos dejan ver intereses etimológicos y topográficos.[2] Calpurnio es utilizado por Varrón, Livio, Dionisio de Halicarnaso y Plinio. En Gelio se conservan dos pasajes cuya elegante simplicidad corresponde a los gustos del arcaísta.

C. Fanio[3]

Un Fanio yerno de Lelio tiene relaciones, como tal, con el círculo de los Escipiones. Es elegido cónsul en el 122 a.C. con el influyente apoyo de Gayo Graco; en contra de la propuesta de éste de conceder la ciudadanía a los socios de derecho latino y el estado de derecho latino a los demás aliados, pronuncia el célebre discurso *De sociis et nomine Latino*; la identificación de este Fanio con el historiador es controvertida.[4] Es posible que el historiador sea el hijo del cónsul de 122. Quizá sus *Annali* trataban sólo de historia contemporánea. Es concebible que Fanio, cuya *gens* plebeya entró a formar parte de la *nobilitas* sólo en el 161 a.C., haya seguido una tendencia popular. El hecho de haber incluido en su obra discursos propios y ajenos (cf. Cic. *Brut.* 81) puede deberse al deseo de indagar sobre las causas, al modo polibiano. Fanio es seguramente un escritor culto: parangona el carácter de Escipión con la ironía (*fr.* 7) de Sócrates (Cic. *ac.* 2, 15).

Salustio (*hist. fr.* 1, 4 M.) aprecia a Fanio por su amor a la verdad y con toda probabilidad toma la fecha por él fijada para el comienzo de la decadencia de las costumbres;[5] Bruto compone un epítome de la obra de Fanio (Cic. *Att.* 12, 5, 3).

C. Sempronio Tuditano[6]

Entre los analistas se incluyen también C. Graco (*Ad Marcum Pomponium liber*) y C. Sempronio Tuditano, cónsul en 129. Escribe éste *Libri magistratuum*, y quizá una obra histórica. Por lo demás se encarga de que sus propias empresas bélicas sean cantadas por Hostio en el *Bellum Histricum*.

---

1. K. Bringmann 1977, 33.

2. Etimologías: *fr.* 2; 6; 7; 43; 44 P.; datos topográficos: *fr.* 4; 6; 16 P.

3. HRR 1, 139-141; F. Bömer 1953-54, 207 s.; Broughton, Magistrates 1, 519; Klingner, Geisteswelt 78 s.; F. Münzer, Die Fanniusfrage, Hermes 55, 1920, 427-442. A fragmentos de oratoria se refiere: J.C. Ferrary, À propos de 2 fragments attribués à C. Fannius cos. 122 (ORF, *fr.* 6 y 7), en: *Democratia et aristocratia*, Paris 1983, 51-58.

4. Para la identificación: Leo, LG 333 n. 1; F. Cassola, I Fanni in età repubblicana, Vichiana 12, 1983, 84-112.

5. K. Bringmann 1977, 41.

6. HRR 1, 143-147; A.E. Astin, Scipio Aemilianus, Oxford 1967, 239 s.; J. Ungern-Sternberg von Pürkel, Untersuchungen zum spätrepublikanischen Notstandsrecht, München 1970, 46.

Sempronio Asclión[1]

Sempronio Aselión (aprox. 160-90 a.C.) es tribuno militar ante Numancia en 134/133 a.C. Por lo tanto, es presumiblemente cercano al círculo de los Escipiones. Su obra histórica (*Res gestae* o *Historiae*) en por lo menos 14 libros se limita a la época en que vivió el autor (aprox. 146-91).

El estilo de Sempronio Aselión se caracteriza por la búsqueda del paralelismo y de la antítesis. Esta impresión, por lo demás, se funda principalmente en el proemio, cuidadosamente estilizado. También Aselión está todavía muy lejos del arte lingüístico de Celio Antípatro (Cic. *leg.* 1, 6), lo cual sin embargo no nos autoriza a definir su estilo como «malo».

Aselión muestra en Roma un nuevo intento historiográfico; su prefacio toma posición contra una simple acumulación externa de hechos (*id fabulas pueris est narrare, non historias scribere)* y exige una presentación analítica, que indique las motivaciones y tome en consideración también las relaciones políticas internas (*fr.* 1): *nobis non modo satis esse video, quod factum esset, id pronuntiare, sed etiam, quo consilio quaque ratione gesta essent, demonstrare*. Por lo tanto parece que bajo el influjo de Polibio construye una contraposición entre la analística y la historiografía pragmática. Se añade a ello el moralismo isocrático: la verdadera historiografía quiere instruir y exhortar a la acción recta en provecho de la *res publica* (*fr.* 2): *nam neque alacriores ... ad rem publicam defendundam neque segniores ad rem perperam faciundam annales libri commovere quosquam possunt.*[2] El verdadero creador de la monografía histórica en Roma será sin embargo Celio Antípatro.

Contrariamente a su ambiciones históricas es evidente que Aselión fue leído sólo por Cicerón y por gramáticos y anticuarios.

Celio Antípatro[3]

L. Celio Antípatro es el fundador de la monografía histórica en Roma. Nada de cierto se puede asegurar sobre su origen; el *cognomen Antipater* no prueba que Celio o su pa-

1. HRR 1, 179-184; 392 (bibl.); R. TILL, Sempronius Asellio, WJA 4, 1949-50, 330-334; BARDON, Litt. lat. inc. 1, 1952, 113-115; M. GELZER 1954, 342-348; W. RICHTER, Römische Zeitgeschichte und innere Emigration, Gymnasium 68, 1961, 286-315; M. MAZZA, Sulla tematica della Storiografia di epoca Sillana: il *fr.* 1-2 P. di Sempronio Asellione, SicGymn 18, 1965, 144-163; M. GELZER 1934 y 1954.

2. Controvertida es la identificación de los *Annales libri* criticados aquí: C. SCHÄUBLIN, Sempronius Asellio *frg.* 2, WJA NF 9, 1983, 147-155 (crónicas no literarias), y D. FLACH 1985, 83 s. (historiadores de orientación anticuaria).

3. HRR 1, 158-177, no del todo reemplazado por W. HERRMANN, Die *Historien* des Coelius Antipaer. Fragmente und Kommentar, Meisenheim 1979; LEO, LG 336-341; A. KLOTZ 1940/41; W. HOFFMANN, Livius und der zweite Punische Krieg, Berlin 1942; J. VOGT, Orbis, Freiburg 1960, 132; P.G. WALSH 1961, 110-137, espec. 124-132; E. CARAWAN, The Tragic History of Marcellus and Livy's Characterization, CJ 80, 1985, 131-141.

dre fuese un liberto, cosa que ciertamente sería una novedad en el ámbito de la historiografía romana. El autor describe la Segunda Guerra Púnica en siete libros. El modelo para el tratamiento monográfico le viene dado por la historiografía helenística. La limitación a un periodo de duración reducida le permite un más cuidado estudio de las fuentes: Fabio Píctor, Catón, Sileno, con toda probabilidad también Polibio.[1] Celio busca la objetividad (*fr.* 29) y quiere apoyarse en la tradición genuina (*fr.* 2).

Desde el punto de vista literario la monografía histórica permite disponer el material en torno a un tema central y a un héroe preeminente, de modo que la historia se convierte en drama. En correspondencia con el espíritu individualista de los tiempos Escipión se coloca en el centro de interés, entrando en concurrencia con el Alejandro de los historiadores helenísticos y con el Aníbal de Sileno.

Celio es el primer historiógrafo romano que pone en primer plano intentos artísticos (Cic. *de orat.* 2, 54 s.; *leg.* 1, 6), o mejor el primer escritor auténtico entre los historiadores romanos. Escribir historia es para él un empeño retórico, una obra psicagógica isocrática. La descripción emplea medios artísticos de carácter dramático (discursos, cf. *fr.* 47 P., sueños, etc.). Ello no ocurre sin exageraciones retóricas (*fr.* 39): *Coelius ut abstinet numero, ita ad immensum multitudinis speciem auget: volucres ad terram delapsas clamore militum ait, atque tantam multitudinem conscendisse naves, ut nemo mortalium aut in Italia aut in Sicilia relinqui videretur.*

El estilo es de tipo asiánico: pequeños *cola* totalmente ritmados, cuya disposición de los vocablos, a menudo audaz, es justificada por el autor en el proemio (*fr.* 1 P.). En la búsqueda de la estructura artística del periodo Celio se atreve a hipérbatos; vocablos raros sirven de adorno (*congenuclat*, *fr.* 44 P.). En el relato domina –como en el *epos*– el presente histórico; al lado de las cláusulas de la prosa de arte se encuentran también terminaciones de versos (*fr.* 24 B. P.). La unión de estos dos elementos es sin duda indicio de ambiciones propias de la épica,[2] sin que por lo demás se pudiese derivar de ello para aquella época un estilo historiográfico firmemente fijado.

Un rasgo característico es también el hecho de que el autor se pronuncia expresamente en su obra histórica sobre problemas de estilo (*fr.* 1 P.). Celio es consciente de su cultura jurídica y retórica; no es casual que el gran orador L. Licinio Craso sea su discípulo (Cic. *Brut.* 26, 102). De acuerdo con su elevado nivel de cultura literaria está el hecho de que dedique su obra, publicada después del 121 a.C. (*fr.* 50), no a Lelio, sino al prestigioso gramático L. Elio Estilón (*fr.* 1, 24 B.), maestro de Varrón y de Cicerón.[3]

La obra de Celio Antípatro tuvo gran resonancia. Cicerón, en su tratado *De*

1. Cic. *div.* 1, 49; Liv. 27, 27, 13; Gell. 10, 24, 7.

2. *Q. Ennius eumque studiose aemulatus L. Coelius* (Frontón, p. 56 V.D.H.); de forma distinta, en parte, LEEMAN, Orationis ratio 76.

3. Estilón comenta el *Carmen* de los Salios y se ocupa de las comedias de Plauto

divinatione, se refiere a varios sueños con los que Celio adornaba su narración. M. Bruto y Varrón sacan de ella extractos, y Livio la utiliza en la tercera década. Celio es utilizado también por Plutarco, Virgilio, Valerio Máximo, Plinio, Frontino y quizá por Casio Dión. En la época de los arcaístas vuelve a ponerse de moda: Gelio lo cita y el emperador Adriano lo considera superior a Salustio (Hist. Aug. *Hadr.* 16, 6). Un cierto Julio Paulo compone un comentario lingüístico de su obra.

Cn. Gelio[1]

De Cn. Gelio (s. II a.C.) se conocían unos *Annales*. El relato de los orígenes era prolijo. Con el libro 33 se alcanzaba solamente hasta el año 216 a.C., de modo que el número transmitido de 97 libros no parece completamente inverosímil (*fr.* 29 P.). La erudición anticuaria del autor se extiende hasta los inventores del alfabeto, de la medicina, de los pesos y de las medidas, y a los fundadores de las ciudades. El amplio desarrollo dado al pasado de Roma se convirtió gracias a él en un principio guía de la analística tardía.[2] La exposición, que alcanzaba hasta la época contemporánea, fue utilizada todavía por Dionisio de Halicarnaso; más tarde fue reemplazada por Varrón.

Literatura de memorias[3]

Con los historiadores que siguen, de la época de los Gracos y de la edad silana, alcanzamos la generación precedente a la de Cicerón. Aquí encontramos una rica producción de memorias autobiográficas: además de C. Graco y del mismo Sila se mencionan particularmente M. Emilio Escauro, P. Rutilio Rufo y Q. Lutacio Cátulo. De los dos últimos se conocen también obras históricas. Sólo de las memorias autobiográficas de C. Graco y de Sila podemos hacernos una cierta idea (por medio de Plutarco). La aparición de la autobiografía encuentra en Roma menos obstáculos que en Grecia, donde sin embargo se tuvieron obras autobiográficas del rey Pirro y de Arato de Sición. Mientras que la ética griega observa las virtudes y los defectos generales, en Roma la máscara fúnebre eterniza el rostro del antepasado con todas sus arrugas y con sus excrecencias, pero en las exequias se le representa siempre con las enseñas del más alto cargo que ha desempeñado. Entre los presupuestos espirituales para la manifestación de la autorepresentación literaria se incluye el derecho de los clanes eminentes a construir retratos personales:[4] así M. Claudio Marcelo, después de su tercer consulado (152 a.C.), consagra en el

1. HRR. I, 148-157; BARDON, Litt. lat. inc. I, 77-80; W.D. LEBEK 1970, 215-217; PETER, Wahrheit und Kunst, 292 s.; E. RAWSON 1976, 713-717.

2. T.P. WISEMAN, Clio's Cosmetics, Leicester 1979, 20-23.

3. G. MISCH, Geschichte der Autobiographie I: Das Altertum (1907), Frankfurt 1949-1950³.

4. Los *homines novi* no tienen derecho a su retrato personal.

templo de *Honos* y de *Virtus*, al lado de las estatuas de su abuelo y de su padre, también la suya propia; de modo semejante se comporta más tarde (57 a.C.) Q. Fabio Máximo con las figuras ornamentales de su arco triunfal.

Un precedente semiliterario de la autobiografía lo constituyen las cartas justificatorias como las compuestas –en lengua griega– por los Escipiones: de Escipión Africano mayor al rey Filipo, de P. Cornelio Escipión Nasica sobre la expedición contra Perseo.[1] En su obra histórica Catón el Viejo no duda en recordar textualmente discursos pronunciados por él mismo. La literatura autobiográfica es un fenómeno caracterizador de la autoconciencia de los romanos. Sila puede ser considerado en muchos aspectos como una prefiguración de César; al ocuparnos de los *Commentarii* de éste deberemos recurrir a la literatura autobiográfica.

La analística tardía

Los analistas[2] de la época silana («analistas tardíos») son la fuente principal de Livio. Característico de estos autores es el remontar a la antigua tradición de la exposición histórica continuada, como expresión de una concepción de la historia que tiene a Roma como punto central. A ello se añade la búsqueda de una estructura literaria compuesta de unidades narrativas privadas de intermedios no elaborados.

Por primera vez aparecen ahora entre los historiadores autores que no pertenecen al orden senatorial pero escriben como clientes, por cuenta de senadores determinados; Claudio Cuadrigario y Valerio Anciate provienen con toda probabilidad de la aristocracia municipal itálica o del orden ecuestre.

Q. Claudio Cuadrigario

En primer lugar hay que mencionar a Q. Claudio Cuadrigario,[3] cuyos *Annales* comprendían por lo menos 23 libros. No sabemos si Claudio compuso su obra *ab urbe condita* o bien –como parece más verosímil– comenzó por el incendio de los galos. A partir de la Segunda Guerra Púnica la exposición se hacía más detallada; alcanzaba hasta la época silana. El punto de vista de Cuadrigario es el de los optimates. Alaba a Sila (*fr.* 84) y critica a Mario (*fr.* 76; 81; 83 P.). Claudio aligera el esquema analístico con la inserción de cartas, discursos y anécdotas. En puntos importantes la subdivisión de la obra es subrayada por nuevos proemios (así en el libro 18).

---

1. SCHANZ-HOSIUS, LG 1, 204.

2. D. TIMPE 1979, 97-119.

3. HRR 1, 205-237; S. BASTIAN, Lexicon in Q. Claudium Quadrigarium, Hildesheim 1983; M. ZIMMERER, Der Annalist Q. Claudius Quadrigarius, tesis München 1937; A. KLOTZ, Der Annalist Q. Claudius Quadrigarius, RhM NF 91, 1942, 268-285; P.G. WALSH 1961, 110-137, espec. 119-121; VON ALBRECHT, Prosa 110-126; W. SCHIBEL, Sprachbehandlung und Darstellungsweise in römischer Prosa. Claudius Quadrigarius, Livius, Aulus Gellius, Amsterdam 1971.

La brevedad y la precisión hacen agradable el estilo de Cuadrigario; en comparación con Livio sorprende la falta de adornos, en comparación con Salustio la renuncia al colorido arcaizante.

Claudio es la fuente principal de Livio a partir del año 187 a.C.; Frontón y Gelio aprecian la elegancia libre de artificios de su estilo. Las identificaciones con el traductor de Acilio y con el cronógrafo de HRR I 178 son arbitrarias.

Valerio Anciate[1]

Los *Annales* de Valerio Anciate, en 75 libros, alcanzaban desde los orígenes al menos hasta el año 91 a.C., quizá incluso hasta la muerte de Sila. Dado que comienza su obra *ab urbe condita*, está obligado a llenar los huecos que se abren entre la leyenda y el comienzo de la tradición histórica. No desperdicia ocasión para exaltar la gloria de su propia *gens* y atribuye a Valerio cargos que sabemos con seguridad que fueron desempeñados por otros; las guerras contra los sabinos, narradas solamente por él, deberían permitir a su *gens* rivalizar con la gloria de los Fabios. Ya Livio observa que Anciate exagera notablemente el número de los enemigos muertos (*fr.* 29; cf. 44).

La exposición de los acontecimientos de cada año sigue un esquema fijo; varias veces Anciate pone juntos también acontecimientos de varios años. Como los historiadores helenísticos, Valerio intenta una narración efectista. El vuelo de su fantasía es compensado por explicaciones racionalistas y por la inserción de relatos oficiales que no es necesario considerar siempre como inventados.[2] Su estilo cancilleresco un poco duro y artificioso se mantiene libre tanto de elementos vulgares como de ornatos retóricos exagerados.[3]

Valerio Anciate es la segunda fuente principal de Livio –ocasionalmente ya en la primera década, constantemente desde la batalla de Canas hasta el libro 38. También Silio Itálico y Plutarco (en las *Vidas* de *Marcelo* y de *Flaminino*) forman parte de sus seguidores crédulos.

---

1. HRR 1, 238-275; R. ADAM, Valerius Antias et la fin de Scipion l'Africain, REL 58, 1980, 90-99; U. BREDEHORN 1968, 91-100; A. KLOTZ 1940/41; R.A. LAROCHE, Valerius Antias as Livy's Source for the Number of Military Standards Captured in Battle in Books I-X, C&M 35, 1984, 93-104; T. LEIDIG 1993; P.G. WALSH 1961, espec. 121 s.

2. Optimista U. BREDEHORN, escéptico J. v. UNGERN-STERNBERG. En la formación gradual de un conjunto de deliberaciones senatoriales relacionadas entre sí en el sentido de una pseudoautenticidad piensa M. GELZER, Kl. Schr. 3, 1964, 257.

3. LEEMAN, Orationis ratio 82.

Cornelio Sisena

Cornelio Sisena[1] ocupa la pretura en el año 78 a.C.; en el 70 es uno de los defensores en el proceso de Verres; muere en el 67 en Creta como legado de Pompeyo. La obra histórica compuesta en edad madura, las *Historiae*, al menos en 12 libros[2] era la continuación de la historia contemporánea de Sempronio Aselión. Gran espacio se dedicaba en ella a la guerra social y a las luchas entre Mario y Sila.

Sisena es con toda probabilidad también el traductor de las *Historias Milesias* de Arístides.[3] Su modelo historiográfico es Clitarco, autor de una historia romanceada de Alejandro (Cic. *leg.* 1, 7). En consonancia con ello están en primer plano los recursos artísticos de la historiografía helenística: carácter dramático de la narración, sueños, *excursus*, discursos. El autor se preocupa de disponer el material con cuidado (*fr.* 127 P.) y es mucho más que un simple analista. Su estilo historiográfico une el moderno refinamiento asiánico con rasgos arcaizantes; a veces se revela como un purista, a veces acuña neologismos. Generalmente domina la abundancia preclásica; célebres son sus adverbios en *-im* (Gell. 12, 15). El hecho de haber compuesto comentarios plautinos está de acuerdo con su gusto. De este terreno, fecundo aunque no libre de contradicciones, pudo germinar la lengua de arte salustiana.

Sisena tiene tendencias epicúreas y desmitologiza por ejemplo la muerte de Eneas (*fr.* 3 P.). Si es posible sacar conclusiones del título *Historiae*, Sisena intentó ejercer la investigación de motivaciones en el sentido de Sempronio Aselión; en ese caso fue quizá el primero en unir entre ellas con cierto éxito la historiografía trágica y la pragmática.[4]

Salustio, que continuó la obra de Sisena en sus *Historiae*, lo mira como un historiador, pero reacciona ante sus tendencias aristocráticas (*Iug.* 95, 2). Sisena influye también en Livio; Veleyo (2, 9, 5) y Tácito (*dial.* 23, 2) lo mencionan; los arcaístas lo siguen. Nonio tiene todavía a mano un ejemplar que contiene los libros 3 y 4. Con Sisena tenemos delante un maestro preclásico de la lengua. La pérdida de su prosa colorida y original es un daño irremediable para la historia de la literatura latina.

---

1. HRR 1, 276-297; G. BARABINO (TC), I frammenti delle *Historiae*, en: F. BERTINI, G. BARABINO, ed., Studi Noniani 1, Genova 1967, 67-239; E. BADIAN, Waiting for Sulla, JRS 52, 1962, 47-61; *íd.*, Where was Sisenna?, Athenaeum NS 42, 1964, 422-431; E. CANDILORO, Sulle *Historiae* di L. Cornelius Sisenna, SCO 12, 1963, 212-226; W.D. LEBEK 1970, 58 s.; 267-285; P. FRASSINETTI, Sisenna e la guerra sociale, Athenaeum 50, 1972, 78-113; G. CALBOLI, Su alcuni frammenti di Cornelio Sisenna, StudUrb 49, 1, 1975, 151-221; E. RAWSON 1979; S. CONDORELLI, Sul *frg.* 44 P. di Sisenna, NAFM 1, 1983, 109-137.

2. Nonio, p. 750, 10 LINDSAY cita un libro 23.

3. De modo diferente E. RAWSON 1979, 331-333 (Ovidio, *trist.* 2, 443 s. nombra al traductor de las *Milesiae* en medio de autores mucho más recientes; ¿pero acaso se preocupa Ovidio allí por la cronología?).

4. E. RAWSON 1979, 345.

C. Licinio Macro

La serie de los historiadores republicanos que nos ha llegado en fragmentos se cierra con C. Licinio Macro[1] y Q. Elio Tuberón. También ellos forman parte de las fuentes importantes de Livio. El primero es el padre del neotérico y aticista C. Licinio Macro Calvo. El historiador tiene relaciones de amistad con Sisena. Nacido de una eminente familia plebeya, es tribuno de la plebe en el año 73 a.C. y lucha contra la constitución silana para la restauración de los derechos tribunicios (Sall. *hist.* 3, 48); en el 68 a.C. es pretor. Dos años más tarde es sometido a proceso por apropiación indebida y se suicida.

Sus *Annales*, que comienzan con la fundación de Roma, comprenden al menos 16 libros. Utiliza los *Libri lintei*, un elenco de magistrados romanos escritos en tejido de lino,[2] y trata de ese modo de conseguir datos de cierta exactitud con relación a los magistrados de los siglos V y IV. Se ocupa especialmente de la *gens Licinia* y es de tendencias populares. Cicerón critica la prolijidad de su exposición y el insuficiente estudio de las fuentes griegas (*leg.* 1, 7). El interés por los detalles anticuarios une a nuestro historiador con Cn. Gelio, utilizado por él. Su estilo está influido por el asianismo.

Tuberón, Dionisio de Halicarnaso y Livio en su primera década utilizan a nuestro autor.

Elio Tuberón

Elio Tuberón[3] trató la historia romana completa en al menos 14 libros. Como fuentes utilizó a Valerio Anciate y Licinio Macro. Tuberón es a su vez utilizado por Livio y Dionisio de Halicarnaso. El historiador con toda probabilidad no es Quinto Elio Tuberón, el conocido jurista, que acusó a Ligario sin éxito, sino el padre de Quinto, Lucio Elio Tuberón, que estaba unido a Cicerón por lazos de amistad.[4] Tenía intereses filosóficos: Varrón le dedica un *logistórico* (*Tubero de origine humana*), Enesidemo sus Πυρρώνειοι λόγοι.

---

1. HRR 1, 298-307; F. MÜNZER, RE 13, 1, 1926, 419-435; A. KLOTZ 1940-1941, 208-210; 222-272; BARDON, Lit. lat. inc. 1, 258-260; BROUGHTON, Magistrates 2, 138; 146; 443; 580; R.M. OGILVIE, Livy, Licinius Macer and the *Libri lintei*, JRS 48, 1958, 40-46; P.G. WALSH 1961, 110-137, espec. 122 s.; R.M. OGILVIE, Commentary on Livy 1-5, Oxford 1965, 7-12.

2. B.W. FRIER, Licinius Macer and the *consules suffecti* of 444 B.C., TAPhA 105, 1975, 79-97.

3. HRR 1, 308-312; A. KLOTZ 1940/41, 208-210; 220-272; P.G. WALSH 1961, 110-137, espec. 123; M. GELZER, Kl. Schr., vol. 3, 1964, 278 s.; A.M. BIRASCHI, Q. Elio Tuberone in Strabone 5, 3, 3, Athenaeum 59, 1981, 195-199.

4. Cf. M. BRETONE, Quale Tuberone?, Jura 27, 1976, 72-74; para Quinto Elio Tuberón como historiador H. PETER 1911, 327.

A. ALFÖLDI, Das frühe Rom und die Latiner, Darmstadt 1977. * E. BADIAN, The Early Historians, en: T.A. DOREY, ed., Latin Historians, London 1966, 1-38. * F. BÖMER, Thematik und Krise der römischen Geschichtsschreibung im 2.Jh. v. Chr., Historia 2, 1953/4, 189-209. * U. BREDEHORN, Senatsakten in der republikanischen Annalistik. Untersuchungen zur Berichterstattung über den römischen Senat bei den annalistischen Vorgängern des Livius unter besonderer Berücksichtigung der römischen Ostpolitik zwischen 205 und 171 v. Chr., tesis Marburg 1968 (rcs. J. v. UNGERN-STERNBERG, Gnomon 43, 1971, 369-374). * K. BRINGMANN, Weltherrschaft und innere Krise Roms im Spiegel der Geschichtsschreibung des 2. und 1. Jh. v. Chr., A&A 23, 1977, 28-49. * R. DREWS, Pontiffs, Prodigies, and the Disappearance of the *Annales Maximi*, CPh 83, 1988, 289-299. * D. FLACH, Einführung in die römische Geschichtsschreibung, Darmstadt 1992². * M. GELZER, Der Anfang römischer Geschichtsschreibung, Hermes 69, 1934, 46-55 (= M.G., Kl. Schr., vol. 3, 1964, 93-103); ed. en: V. PÖSCHL, ed., Römische Geschichtsschreibung, Darmstadt 1969, 130-153. * M. GELZER, Nochmals über den Anfang der römischen Geschichtsschreibung, Hermes 82, 1954, 342-348 (= Kl. Schr., vol. 3, Wiesbaden 1964, 104-110). * M. GELZER, Römische Politik bei Fabius Pictor, Kl. Schr., vol. 3, 1964, 51-92. * F. KLINGNER, Römische Geschichtsschreibung, en: KLINGNER, Geisteswelt 66-89. * A. KLOTZ, Livius und seine Vorgänger, Leipzig 1940/41 (cf. también LEEMAN, Orationis ratio 67-88; 400-407; M. GELZER, en: Kl. Schr., vol. 3, 111, 1964, 278 s.). * U. KNOCHE, Roms älteste Geschichtsschreibung, NJAB 2, 1939, 193-207; reed. en: U.K., Ausgewählte Kl. Schr., ed. W.-W. EHLERS, Meisenheim 1986, 1-15; reed. en: V. PÖSCHL, ed., Römische Geschichtsschreibung, Darmstadt 1969, 222-240. * Th. KÖVES-ZULAUF, Die Eroberung von Gabii und die literarische Moral der römischen Annalistik, WJA NF 13, 1987, 121-147. * W.D. LEBEK, *Verba prisca*. Die Anfänge des Archaisierens in der lateinischen Beredsamkeit und Geschichtsschreibung, Göttingen 1970. * T. LEIDIG, Valerius Antias und ein annalistischer Bearbeiter des Polybios als Quellen des Livius, vornehmlich für Buch 30 und 31, Frankfurt 1993. * G. PERL, v. Geschichtsschreibung. * PETER, Wahrheit und Kunst 273-338. * K.E. PETZOLD, Die Eröffnung des Zweiten Römisch-Makedonischen Krieges. Untersuchungen zur spätannalistischen Topik bei Livius, Berlin 1940, reimp. 1968. * E. RAWSON, The First Latin Annalists, Latomus 35, 1976, 689-717. * E. RAWSON, L. Cornelius Sisenna and the Early First Century B.C., CQ 73, NS 29, 1979, 327-346. * D. TIMPE, Erwägungen zur jüngeren Annalistik, A&A 25, 1979, 97-119. * H. TRÄNKLE, Livius und Polybios, v. Livius. * B.L. TWYMAN, Polybius and the Annalists on the Outbreak and Early Years of the Second Punic War, Athenaeum NS 65, 1987, 67-80. * P.G. WALSH, Livy. His Historical Aims and Methods, Cambridge 1961. * T.P. WISEMAN, The Credibility of the Roman Annalists, LCM 8, 1983, 20-22. * N. ZEGERS, Wesen und Ursprung der tragischen Geschichtsschreibung, tesis Köln 1959.

CATÓN EL VIEJO

Vida, cronología

Marco Porcio Catón es el primer romano de cuya vida podemos hacernos una idea suficientemente precisa. Nacido en Tusculum en 234 a.C., crece en la propiedad paterna, en la Sabina; más tarde recuerda con orgullo el duro trabajo que tenía que realizar (*or. fr.* 128 MALCOVATI). No lejos de su casa se levantaba la antigua residencia en que había pasado su vejez Manio Curio Dentato, que había sido la auténtica encarnación de la frugalidad romana. A la edad de 17 años Catón cumple su primer servicio militar combatiendo en la guerra contra Aníbal. Nombrado tribuno militar en edad sorprendentemente joven (214 a.C.) bajo M. Claudio Marcelo en Sicilia, destaca en el 207 a.C. en la batalla de Metauro. Su encuentro con el pitagorismo en la Italia meridional (Cic. *Cato* 39) es inseguro por razones cronológicas, pero influjos neopitagóricos se pueden observar en sus obras.[1] Fuera de duda quedan sus relaciones políticas con Fabio Cunctator,[2] si bien los contactos biográficos no son claros en el detalle. El eficiente agricultor y abogado de sus conciudadanos sabinos es animado por su eminente vecino, el secuaz de los Fabios L. Valerio Flaco, para que emprenda la carrera política: un acontecimiento nuevo en la familia de Catón. Por recomendación del mismo patrono en 204 a.C. sigue al procónsul Escipión a Sicilia y a África en calidad de cuestor, y le procura las primeras dificultades –al comienzo sin éxito. En el viaje de regreso lleva consigo a Roma desde Cerdeña al poeta Q. Enio, del que presumiblemente aprende la lengua griega. Las etapas sucesivas de su carrera son la edilidad plebeya (199 a.C.) y la pretura (198 a.C.). Este cargo lo traslada a Cerdeña, donde interviene contra los usureros romanos y lleva una vida de marcada frugalidad. A los treinta y nueve años (195 a.C.) es elegido cónsul en unión de su alto amigo Valerio. Que haya intervenido con un discurso inflamado contra la abolición de la *lex Oppia*, que limitaba el lujo del vestuario femenino, es una invención tan bien calculada que se la podría tomar por verdadera; concuerda, en efecto, con toda su actitud con relación al bello sexo.[3] Por lo demás, no está en posición de detener el proceso de evolución.

Le es asignada Hispania como provincia consular. Más tarde se enorgullece de haber conquistado más ciudades que los días que pasó en Hispania (Plut. *Cato* 10, 3); en su actuación no se pueden ignorar la ejecuciones en masa y la reducción

1. NORDEN, LG 26.

2. E.A. ASTIN, Scipio Aemilianus and Cato Censorius, Latomus 15, 1956, 159-180.

3. Cf. R.P. BOND, Anti-Feminism in Juvenal and Cato, en: Stud. Lat. lit. I, Coll. Latomus 214, 1979/80, 418-447.

a la esclavitud de poblaciones enteras. Mejora las cajas del estado con los beneficios de las minas españolas de hierro y de plata. El senado aprueba más tarde todas sus actuaciones y le concede el honor del triunfo. Mientras que en lo referente a su persona Catón es parsimonioso hasta el exceso (no sin enorgullecerse de ello), se muestra más bien generoso en las recompensas a los soldados. Sin embargo algunos esclavos, cuyo enriquecimiento se demostró que era ilícito, prefieren sustraerse a su cólera suicidándose. En el año 193 a.C. consagra en el Palatino el santuario a la *Victoria Virgo* prometido como voto en Hispania.

Su última empresa militar es la guerra contra Antíoco III (191 a.C.). Catón acompaña a Grecia al cónsul Manio Acilio Glabrión, en calidad de tribuno militar; allí tiene el cometido de contrarrestar, como orador, la propaganda antiromana; de su discurso en Atenas cuenta más tarde que el intérprete griego, ante el estupor de los atenienses, había empleado muchas más palabras de las que había usado (Plut. *Cato* 12, 5-7); según él, por regla general les vendrían «a los griegos las palabras de los labios, a los romanos de los corazones». En la batalla de las Termópilas pretende haber determinado la victoria con el rodeo de los enemigos y por esto el cónsul habría declarado que ni él ni el pueblo entero habrían podido agradecer como era debido a Catón sus empresas (Plut. *Cato* 14, 2). Es natural ver en esto una aplicación práctica de lecturas históricas. Ello permite comprender qué intentaba Catón cuando aconsejaba a su hijo que le echara una ojeada a las obras literarias griegas, pero sin estudiarlas a fondo. Dos años después se enfrenta al vencedor Glabrión.

En el año 190 a.C. Catón acusa a Q. Minucio Termo de haber ajusticiado a diez hombres libres en el territorio de su jurisdicción en Liguria sin un proceso regular. Poco después (189 a.C.) es enviado a Epiro para transmitir instrucciones del senado al cónsul M. Fulvio Nobilior y a su regreso critica el comportamiento de Fulvio en su provincia, sin conseguir de todas formas impedir su triunfo. Ciertamente es obra de Catón el hecho de que incluso el gran Escipión Africano mayor y su hermano Lucio fueran declarados culpables de haberse apropiado de bienes del estado. La intervención del senado contra los misterios dionisíacos (186 a.C.) constituye el contexto del discurso *De coniuratione*, del que desgraciadamente sólo ha llegado a nosotros una palabra. Se lo considera el modelo del discurso de Frontón contra los cristianos al que responde Minucio Félix: explicación brillante pero un tanto complicada de los paralelos entre el apologeta cristiano y el relato liviano del episodio de las bacanales.

Catón toca la cima de su carrera política en el 184 a.C.: es nombrado censor junto con L. Valerio Flaco; son derrotados siete candidatos de las familias más eminentes, entre ellos P. Escipión Nasica, considerado por sus contemporáneos el personaje más noble de su tiempo. Catón realiza las severas medidas anunciadas de tal manera que se convierte para todos los tiempos en el Censor por antonoma-

sia. Apoya de vez en cuando sus denuncias en discursos de los que en parte podemos hacernos todavía una idea. Expulsa del senado al cónsul de 192 a.C., L. Quincio Flaminino, por haber matado con su propia mano en su provincia gálica a un noble tránsfuga perteneciente a la población de los boios, a fin de complacer a un muchacho (*or. fr.* 87 MALC[1]. = 69 MALC[4].). ¿Quizá ha olvidado que él mismo en su tiempo había matado no uno, sino seiscientos desertores? Otro es borrado de la lista de los senadores por haber besado a su esposa en presencia de su hija. Otros todavía reciben una nota de reprobación por negligencia en el cultivo de los campos. Son tasados al décuplo los esclavos de lujo, el vestuario, las joyas y las carrozas: un decreto destinado a castigar de forma particularmente dura al sexo gentil. A pesar de duros ataques de los senadores Catón impone la construcción de una nueva basílica al lado de la Curia.

Hace intervenir severamente a la inspección de edificios contra el disfrute por parte de ciudadanos privados de las tierras y de las aguas públicas. A la vista de ello no sorprende que la aristocracia, provocada de este modo, haya perseguido al Censor con una serie de procesos hasta el final de su vida. Sin embargo de 44 procesos, ni uno solo llevó a su condena.

Después de la victoria de L. Emilio Paulo sobre Perseo, Catón se declara favorable a conceder la libertad a Macedonia, porque las tropas romanas no podrían defenderla. Hacia la misma época se declara contrario a la declaración de guerra contra Rodas en un discurso relativamente bien conservado. La arenga a favor de la clemencia y el dirigir la acusación de *superbia* contra los romanos mismos pueden leerse como un antiguo testimonio de política humana,[1] pero también como expresión de un hombre que sabe procurarse leña de cada tronco; su feroz humorismo perdona menos que a nadie a sus propios conciudadanos. Lo poco que Catón se preocupa de evitar las contradicciones, con tal de que los argumentos sean en su momento tácticamente útiles, lo desmuestra de modo suficiente el simple hecho de que el futuro defensor de la destrucción de Cartago mantiene en este caso justamente la postura contraria.

Las relaciones de Catón con L. Emilio Paulo[2] son amistosas; Marco, hijo del Censor, se convierte en yerno de Emilio, y por lo tanto en cuñado de Escipión menor. La enemistad de Catón con los Escipiones se limita por lo tanto a la generación más antigua: el protector de Catón, Valerio Flaco, era en efecto un partidario de Fabio Cunctator, el verdadero adversario del Africano. Detrás de la humanidad helenístico-romana de los Escipiones, Catón, que es una de las personalidades más fuertes, presiente los peligros del invidualismo.

1. H. HAFFTER, Politisches Denken im alten Rom, SIFC NS 17, 1940, 97-121.
2. E.A. ASTIN, cit. *supra* p. 375.

Con ocasión de la célebre embajada filosófica del año 155 a.C. censura a los magistrados porque conceden a individuos tan peligrosos que permanezcan tanto tiempo en Roma y presenta la propuesta de reenviarlos a Grecia lo más pronto posible. En efecto Carneades trastoca los fundamentos de la posición ética catoniana en cuanto que niega la existencia de un derecho natural y la aplicabilidad de la justicia ideal a la vida práctica refiriéndose entre otras cosas al dominio universal de Roma.

En los últimos años de su vida, Catón sostiene repetidamente la necesidad de una guerra de exterminio contra Cartago. En el año 150 a.C. sale triunfante sobre Escipión Nasica,[1] que quiere conservar Cartago para que agudice la *virtus* de los romanos como la piedra de amolar afila la espada. ¿Catón duda quizá de la fuerza de su pueblo, la cual sin embargo había tratado bien desde siempre? ¿O teme quizá el poder económico cartaginés?

Todavía poco antes de su muerte sostiene la propuesta de un tribuno de la plebe de someter a proceso a Servio Sulpicio Galba, que en su provincia había vendido como esclavos a gran número de lusitanos. Galba recurre con éxito a la compasión del pueblo. Desdeñado, nuestro autor registra este acontecimiento y su propio discurso en *Origines*. Poco después la muerte le quita la pluma de las manos.

Del primer matrimonio de Catón nace Marco, destinatario de muchos escritos didácticos. Gracias al segundo hijo, habido en edad avanzada de una mujer joven, el Censor será bisabuelo del homónimo gran republicano.

Compendio de las obras

Catón es con toda probabilidad el primer romano que pone por escrito sus *Discursos*[2] –en un primer momento para poder utilizarlos él mismo, según las necesidades, como modelos desde el punto de vista del contenido o del formal (cosa que resulta comprensible, teniendo en cuenta los muchos procesos a los que se enfrentó). Publica al menos los que aparecen en *Origines*. La importancia que en estos discursos se da a la representación de sí mismo puede inducir al lector moderno a atribuir a Catón una inmensa vanidad; pero ésta se explica al menos en parte considerando la situación político-social del *homo novus*. Mientras que un aristócrata llamado Fabio o Claudio parece tener derecho a los más altos cargos del Estado simplemente por el nombre que lleva (y dispone además del patrimonio necesario para alcanzar la meta), Catón, como *homo novus*, no posee más título de nobleza que los resultados de su trabajo. Si quiere hacerse fuerte no debe dejar nunca de exaltarse. Por lo demás Catón no conoce exclusivamente la alabanza franca de sí mismo, sino tam-

1. M. GELZER, Nasicas Widerspruch gegen die Zerstörung Karthagos, en: Kl. Schr. vol. 2, Wiesbaden 1963, 39-72.

2. Cicerón recogerá 150; nosotros conocemos todavía unos 80; H. MALCOVATI, Introd. a ORF; B. JANZER, Historische Untersuchungen zu den Redenfragmenten des M. Porcius Cato, tesis Würzburg 1936; N. SCIVOLETTO, L'*Oratio contra Galbam* e le *Origines* di Catone, GIF 14, 1961, 63-68.

bién formas no privadas de humorismo de autocaracterización indirecta. En el discurso *De sumptu suo* (*or.* 41 MALC[1]. = 44 MALC[4].) se defiende de la acusación de haberse aprovechado del estado y ahorrado sus propios bienes. Presenta en él una descripción muy viva de cómo, en la preparación de este discurso, hace traer otro y primero hace leer todas las alusiones a su irreprochable comportamiento, pero después los hace borrar, porque contrastan con el espíritu de los tiempos:[1] como observa justamente nuestra fuente, Frontón, se trata del ejemplo más concluyente de *praeteritio*.

En un restringido ámbito vital se colocan también los *Escritos didácticos para su hijo Marco*, que el padre no quiere que sea educado por esclavos griegos. Escribe por ello de su propia mano una historia romana en grandes caracteres –naturalmente no las *Origines* y con seguridad tampoco un extracto de ellas, dado que en esta época tal obra todavía no había sido escrita.

Si pudiésemos hacernos una idea más precisa de la *Medicina* y de la *Retórica* de Catón, sacaríamos probablemente una impresión semejante a la que nos ofrece el *De agricultura*, donde a un prefacio de carácter marcadamente romano tradicional sigue una guía a la técnica moderna de tipo helenístico. Así se define el significado posicional de la advertencia contra los médicos griegos, que, en opinión de Catón, estaban empeñados por un juramento profesional en el exterminio de todos los no griegos (*Ad Marcum filium*, *fr.* 1 = Plin. *nat.* 29, 7, 14 s.).

El *Carmen de moribus*, a pesar de su título, era verosímilmente un texto en prosa, cuya fuerza consistía en sentencias lapidarias.

Si el escrito catoniano sobre el *Arte militar* hubiese tenido carácter exclusivamente romano tradicional, no habría podido gozar de alta consideración hasta la antigüedad tardía. En su época debe haber sido absolutamente moderno, tal como podemos todavía comprobar para el *De agricultura*.

La obra didáctica *De agricultura* se apoya fundamentalmente en la forma del escrito didáctico griego: la propiedad y sus partes (1-22), el año del agricultor (23-54); la tercera parte (55-162) rompe el esquema. Siguen, sin un orden preciso, consejos prácticos, recetas de cocina y médicas, oraciones y referencias a costumbres.

El escrito no es homogéneo desde el punto de vista literario; con respecto al difícil problema de la estructura, se conocen fundamentalmente dos intentos de solución: se trataría o de una recolección tardía (en tal caso seguiría siendo oscuro de qué modo el redactor, en total oposición al comportamiento psicológico de los redactores, no habría introducido un poco más de orden) o de un cuaderno doméstico de Catón, que él mismo habría ido engrosando en el curso de los años y habría sido dejado, tal como es, por el autor a su muerte.[2]

---

1. «"Nunca he regalado dinero mío o de los aliados para comprarme partidarios". "¡Alto!", exclamé yo, "esto no, de verdad no, no quieren sentirlo". A continuación leyó: "Jamás he impuesto a las ciudades de vuestros aliados gobernadores que depredasen sus bienes y raptasen a sus hijos". "Borra también eso, no quieren sentirlo"», etc.

2. Sobre el origen auténticamente catoniano y la unidad orgánica de la obra: O. SCHÖNBERGER, ed., M. Porci Catonis scripta quae manserunt omnia. M.P. Cato Vom Landbau. Fragmente. Alle erhaltenen Schriften, München 1980, 425-465; sobre trazas de diversos reelaboradores: W. RICHTER 1978.

A pesar del prefacio[1] sobre el valor moral de la agricultura –incluso como preparación para el servicio militar– y sobre las ventajas del agricultor (propietario territorial) sobre el banquero y el comerciante, el tono fundamental es dado por el sentido del provecho: a veces bajo la forma de la antigua parsimonia romana («Compra no lo que es útil, sino lo que es necesario»), otras veces con aceptación y recomendaciones de la moderna economía esclavista del helenismo, según cuyos dictados los esclavos envejecidos (como si se tratase de maquinaria obsoleta) deben ser vendidos en el momento oportuno. Desde este punto de vista Catón es uno de los padres del «capitalismo» romano.[2]

La actitud didáctica es connatural al romano. Es además parte integrante de la personalidad de Catón, al que Cicerón (*rep.* 2, 1) adscribe *summum vel discendi studium vel docendi*. En la educación personalmente impartida por el padre al hijo se encierra algo más que la simple actitud a la antigua que Terencio quiere representar en la figura de Demea de sus *Adelphoe*. El *pater familias* romano piensa que puede hacer todo personalmente mejor que cualquier otro. En el esfuerzo de no delegar en otro la educación de los propios hijos, como hacía la aristocracia degenerada, se expresa también un instinto sano –no necesariamente de marca plebeya, pues Cornelia, la madre de los Gracos, se comportará de la misma manera.

Catón vive en una época en la que lo particular puede todavía aspirar a la universalidad; en el campo de la literatura y de la ciencia en Roma él se encuentra en la feliz condición de pionero. Sus escritos dejan entrever que se complace en extender el bagaje de sus conocimientos personales hasta la edad más avanzada. Esto es demostrado por su producción de carácter enciclopédico así como por las partes eruditas de *Origines*.

Esta obra histórica capital[3] es compuesta por Catón en edad avanzada. Algunos elementos –como la omisión de los nombres propios de los magistrados y también la inclusión de discursos propios– demuestran que también esta obra del reposo senil es una continuación de la política con otros medios. Su historia tiene la intención de informar al lector –también y no en último lugar, sobre las empresas del autor–, pone ante los ojos del lector ejemplos morales, como el del tribuno militar que merece ser llamado un Leónidas romano. Por otra parte el nombre de Leónidas en boca de Catón, vencedor en la Termópilas, adquiere un matiz del todo particular.

El primer libro trata los avatares de Roma hasta el final del periodo monárquico, el segundo y el tercero la historia más antigua de las otras ciudades y poblaciones itálicas. El título *Origines* corresponde al griego κτίσεις, «historias de las fundaciones de ciudades». Griegos son ciertos elementos formales del género literario: historia local, particularidades notables de las localidades, etimologías (*Quirinus* de κύριος). Catón se coloca también en la tradición helenística por el contenido. Muchas raíces itálicas se hacen remontar al griego.

---

1. VON ALBRECHT, Prosa 15-23.

2. F.M. HEICHELHEIM, Wirtschaftsgeschichte des Altertums 1, Leiden 1938, 502-503; D. KIENAST 1954, reed. 1979, *passim*.

3. PETER, Wahrheit und Kunst, 282-287; F. BÖMER, Thematik und Krise der römischen Geschichtsschreibung, Historia 2, 1953-54, 189-209, espec. 193-198.

El título conviene solamente a los tres primeros libros; los cuatro siguientes se ocupan de la historia contemporánea; comienzan con un nuevo proemio. El libro cuarto trata la Primera Guerra Púnica; los siguientes llegan hasta el año 149 a.C. Nada se conserva de un tratamiento de la antigua edad republicana; ponerla al comienzo del cuarto libro significaría una sobrecarga excesiva de éste, donde verosímilmente debían encontrar puesto también los comienzos de la Segunda Guerra Púnica.

Fuentes, modelos, géneros

La composición de libros es como tal ya una peculiaridad «griega». Sin duda Catón leyó más obras griegas que la mayor parte de sus contemporáneos romanos. Título, organización y elementos estructurales de las *Origines* no son concebibles sin modelos griegos.[1] Callias de Siracusa, Lico de Regio, Polemón de Ilión son para nosotros poco más que nombres; por el contrario Timeo de Tauromenio podría haber transmitido a Catón más que simples noticias sobre la fundación de algunas ciudades itálicas; también su actitud moralizante podría haber cautivado al romano; él critica la disipación de los sibaritas, crotonienses, etruscos, agrigentinos, y alaba la severidad de las costumbres. Por lo demás la datación catoniana de la fundación de Roma concuerda no con la de Timeo, sino con la de Eratóstenes. El esmero de Catón ya era célebre en la Antigüedad. Las noticias dadas por él, que en parte se fundan en documentos e inscripciones, a veces resultan confirmadas por las excavaciones.[2]

En sus obras didácticas Catón recoge las formas fundamentales de los escritos didácticos griegos. Debemos pensar siempre, con él, en la aplicación práctica de la técnica griega, ya que Catón es un genio del estudio, sobre todo en los campos que hacen esperar conseguir la eficiencia: para la agricultura toma y propaga los más modernos métodos del helenismo; ¿por qué no debería comportarse del mismo modo en otros campos? Tiene por lo tanto deudas con relación a la teoría griega, y todavía más con relación a la práctica.

Técnica literaria

El autor de *Origines* no escribe poesía histórica como Nevio, sino prosa. No se trata sin embargo de simples anotaciones al modo de una crónica, al menos en las partes que trataban de historia contemporánea. Existían proemios; el relato procedía *capitulatim,* es decir, «de acuerdo con los hechos principales»[3] (κεφαλαιωδῶς) y estaba aligerado por *excursus* de historia de la civilización.

1. L. Moretti, Le *Origenes* di Catone, Timeo ed Eratostene, RFIC 30, 1952, 289-302.
2. P. Tozzi, Catone *frg.* 39 Peter e Polibio 2, 15, RIL 107, 1973, 499-501.
3. Así entiendo el término con Leo (LG 294 s.) y Bömer (cit. *supra,* p. 380, n. 3) 194.

Una técnica narrativa que mezcla no sin habilidad el relato con el comentario personal se puede encontrar en los fragmentos de mayor extensión.[1] Sin embargo el aspecto literario, a causa de la conservación fragmentaria de la obra, se puede conocer principalmente sólo a través del prisma del estudio de la lengua.

Lengua y estilo

Lengua y estilo[2] merecen en este autor atención particular. En él no podemos ciertamente buscar una teoría estilística perfeccionada (como reconoce Cic. *leg.* 1, 6; *de orat.* 2, 51-53); sin embargo estilo y vocabulario presentan fineza de variaciones según la ocasión y la finalidad.

La diversidad de los niveles lingüísticos no es arbitraria, sino oportunamente distribuida en el curso de cada obra. El proemio del *De agricultura* se diferencia lingüística y estilísticamente del texto restante. En el proemio de *Origines* aparecen sorprendentes arcaísmos como el plural *ques*. En lugares colocados en puntos particularmente visibles se encuentran elementos de solemne oralidad latina: desdoblamientos arcaicos, acumulación de sinónimos, fórmulas del lenguaje de la oración, de las leyes, de la lengua oficial. Semejantes rasgos del lenguaje hierático hay que separarlos netamente de los elementos de la lengua corriente.

Los *dicta* de Catón tienen con frecuencia carácter lingüístico popular, sobre todo gracias a las coloridas metáforas. Un algo de aldeano se advierte también en el lenguaje exagerado de ciertas descripciones de países extranjeros: en España una montaña entera está hecha de sal, y lo que se quita de ella vuelve a crecer..., el viento hace caer incluso al hombre más fuerte..., las cerdas son tan gordas que no consiguen mantenerse de pie y hay que subirlas en carros.

Catón emplea vocablos griegos donde son necesarios; esto vale por ejemplo para términos técnicos de la horticultura y de la cocina; de ningún modo quiere hacer alarde de cultura griega. Alusiones a la literatura griega (Jenofonte y Demóstenes) son raras; los elementos poéticos derivan de Enio.

El estilo de la prosa latina se encuentra en Catón todavía *in statu nascendi*. Pero más allá de la *brevitas* a menudo se ignora su exuberante abundancia retórica. Típicamente catoniana es la sucesión de las frases de diversa longitud contraria a los hábitos auditivos del hombre: en efecto, de buena gana hace que un miembro breve siga a uno largo. Así consigue la impresión de una insistencia abrupta. La prosa de Catón no carece de ritmo. En él se encuentran los ritmos que

1. VON ALBRECHT, Prosa 38-50.

2. LEEMAN, Orationis ratio, 68-70; VON ALBRECHT, Prosa 15-50; R. TILL, La lingua di Catone. Traduzione e note supplementari di C. DE MEO, Roma 1968; S. BOSCHERINI, Grecismi nel libro di Catone *De agr.*, A&R 4, 1959, 145-156.

aparecen en Cicerón.[1] A diferencia de la prosa no ritmada se prefieren las cadencias capaces de producir un efecto de conclusión del discurso y que se prestan a la repetición.[2] La coincidencia muestra al menos que en la lengua latina existe una predisposición hacia determinados ritmos, que a continuación se hacen normativos y que Catón, conscientemente o no, ha sabido acertar.

El carácter en su conjunto todavía poco literario del *De agricultura* puede confirmarse con la estadística: se encuentran allí tanto términos de acentuada brevedad como cláusulas, que en Salustio y en Livio son desacostumbrados. La extensión de las frases es casi análoga en todas las obras de Catón; la longitud de las palabras es mayor fuera del *De agricultura*. Por lo que respecta a las cláusulas los fragmentos literarios de Catón presentan contactos con el *Catilina* de Salustio.[3] Estos datos externos manifiestan en última instancia síntomas de diferencias y afinidades estilísticas.

Catón sabe tocar instrumentos diversos. La afirmación de que es dueño de todos los registros de la retórica puede valer en un sentido análogo a aquel en que se podría decir de Homero. Las categorías mismas de la retórica griega pueden aconsejarnos no sobrevalorar el problema de la dependencia externa. La *doctrina* es solo un componente al lado del *ingenium* y del *usus*.[4] Como orador y psicólogo Catón es un talento natural; a través de la práctica oral él se introduce en una tradición romana de la oratoria ya establecida. En estas circunstancias la teoría griega, con la que sin duda entra en contacto, puede tener exclusivamente función de anamnesis, de traer a la mente del orador lo que sabe ya en cada caso. No valora el elemento exclusivamente formal.

Universo conceptual I: Reflexión literaria

La sentencia de Jenofonte[5] según la cual el hombre eminente debe dar cuenta de su tiempo libre como del de su actividad tiende un puente, al comienzo de *Origines*, entre literatura y vida, y justifica la actividad literaria del romano. Para Catón como *pater familias* y senador de Roma ésta comprende sobre todo dos elementos: transmisión del saber y enseñanza moral.

---

1. E. FRAENKEL, Leseproben aus Reden Ciceros und Catos, Roma 1968.

2. A. PRIMMER, Der Prosarhythmus in Catos Reden, en: FS K. VRETSKA, Heidelberg 1970, 174-180. Una conjetura sobre el comienzo de *Origines*: L. CARDINALI, Le *Origines* di Catone iniziarono con un esametro?, SCO 37, 1987, 205-215.

3. F.V.S. WAITE, A Computer-Assisted Study of the Style of Cato the Elder with Reference to Sallust and Livy (resumen de una tesis), HSPh 74, 1970, 438 s.

4. Cf. también A. TRAGLIA 1985, 344-359.

5. K. MÜNSCHER, Xenophon in der griechisch-römischen Literatur, Philologus Suppl.-Bd. 13, número 2, Leipzig 1920, espec. 70-74.

Catón hace suyas tendencias enciclopédicas, como las que existían en el helenismo, y las pone al servicio de la vida. Su programa literario y didáctico, del que son expresión sus obras, se orienta hacia la formación de una cultura romana independiente, capaz de entrar en concurrencia con la griega. Su iniciador es un hombre que debe su propio poder no a su nacimiento, sino a su sabiduría, un personaje de grandes capacidades de aprendizaje, que por ello mismo puede ser maestro para otros. Bajo este aspecto Cicerón será su verdadero sucesor.

En *Origines* Catón –como después de él Calpurnio Pisón– quiere instruir moralmente a sus lectores. No es su intención formular una nueva teoría historiográfica. A pesar de ello, imprime un sello preciso a la historiografía romana: será para siempre «moralizante». Catón pone sus ojos en fines de carácter práctico. El fin ético no se manifiesta sólo en la «historia del tribuno» (¡exaltación del héroe anónimo!), sino que tiene un papel también en la parte más reciente: Catón recoge la narración de su último proceso con el fin de contraponer dos tipos de comportamiento: Galba obtiene la absolución por medio de la llamada indiscriminada a la compasión del pueblo; Catón, por el contrario, combate enérgicamente contra semejantes escenas patéticas ante el tribunal. El Censor sucumbe a una táctica extraña al objeto de la contienda.

Rem tene, verba sequentur: lenguaje conforme al argumento y fuerte empeño personal confieren a la producción literaria catoniana, a pesar de sus desequilibrios formales, una fisonomía unitaria: los comienzos de la prosa latina indican ya la vía del desarrollo siguiente. También la concepción catoniana del orador como *vir bonus dicendi peritus*, al menos en teoría, hará escuela.

Universo conceptual II

El hecho de que Catón sustituya la historiografía romana en lengua griega hasta entonces vigente por una en lengua latina es algo más que un detalle externo. Roma adquiere una nueva conciencia de sí. No se conforma ya lingüísticamente al mundo que la rodea. No se escribe ya, por otra parte, para convencer a los extranjeros. Catón cumple una exigencia del momento. Pero no todos los momentos encuentran una persona capaz de ofrecer una respuesta.

En el título *Origines* es la pluralidad el elemento más importante. Al igual que Catón no coloca en el centro una ciudad sola –Roma–, así rechaza políticamente todo individualismo. Silencia los nombres de los magistrados. En el tratamiento de los tiempos más antiguos es con frecuencia inevitable (también en otros historiadores), cuando se desconoce la repartición de los cónsules entre los varios teatros de guerra. Para la historia contemporánea no hay en Catón falta de información, sino la voluntad de exaltar a todo su pueblo en vez de a clanes familiares concretos. Considera que las constituciones políticas de Grecia son obra de perso-

nalidades determinadas y que la romana, en cambio, es el fruto de toda la colectividad; esta concepción no le impide, sin embargo, transformar paso a paso en los últimos libros las *Origines* en autorrepresentación. En la innovadora formulación de una autoconsciencia fundada exclusivamente en realizaciones propias, el Censor se encuentra con el poeta contemporáneo Enio. *Origines* son más que un simple libro de memorias o el arsenal espiritual de un anciano; son, como apunta el proemio, su rendición de cuentas a los contemporáneos y a las gentes futuras. Una obra sumamente personal, que en última instancia se resiste a la clasificación.

El proemio al cuarto libro de *Origines* se distancia de la manera analística, sin que por ello se pueda hacer de Catón un «pragmático» de cuño polibiano. Ciertamente no ha aburrido a sus lectores con noticias relativas a periodos de carestía o a eclipses de sol y de luna. Catón mira también más allá de los confines: el cuarto libro de *Origines* contenía entre otras cosas una historia de los orígenes de Cartago y un esbozo de la constitución mixta cartaginesa, ya descrita con aprobación por Aristóteles.[1] En los últimos libros juega un papel la corografía de España: ni chauvinista romano municipal ni imperialista ciego, Catón ha tratado de extender su propio principio etiológico a toda la ecumene.

Tradición

La tradición del *De agricultura* se funda en el Marcianus Florentinus (F), que contenía también obras de Varrón, Columela y Gargilio Marcial. El códice se ha perdido, pero sus lecturas fueron recogidas por A. Poliziano e incluidas en 1482 en un ejemplar de la *editio princeps* de G. MERULA aparecida en el 1472. Se encuentra hoy en la Bibliothèque Nationale de París. Hay que recordar también el Parisinus 6884 A (A; s. XII-XIII), el Laurentianus 30, 10 (m; s. XIV) y un manuscrito del British Museum, Add. 19.355 (s. XV). Después de la *editio princeps* la obra fue reeditada varias veces en poco tiempo. En 1884 comienza con H. KEIL la serie de las ediciones científicas. De todas las demás obras catonianas sólo poseemos fragmentos.

Pervivencia

Ya sus contemporáneos aprecian los resultados literarios alcanzados por Catón y el escritor encuentra poco después de su muerte los primeros seguidores en Casio Hemina y Celio Antípatro. Si Terencio utiliza también a Catón en sus proemios es cuestión controvertida.[2]

---

1. P. GRIMAL llega incluso a ver en *Origines* un «véritable traité de politique, voire de politique comparée»: Les éléments philosophiques dans l'idée de monarchie à Rome à la fin de la République, Entretiens (Fondation Hardt) 32, 1985, 233-282, espec. 235-237.

2. Cf. S.M. GOLDBERG, Terence, Cato and the Rhetorical Prologue, CPh 78, 1983, 198-211.

Salustio imitará al Censor incluso en los detalles de la expresión lingüística, acuñando así un estilo estético-moralizante que recogerán Tácito y Amiano Marcelino.[1]

El escrito catoniano sobre *Arte militar* goza de gran autoridad técnica hasta la antigüedad tardía. Todavía los manuales renacentistas de los que Goethe sacó sus informaciones antes de sus viajes a Italia[2] se fundan en el *De agricultura*.

Sólo con dificultad podemos hacernos una idea del influjo ejercido por los discursos. La tradición escrita es demasiado fragmentaria y justamente en la Roma republicana el estudio de los discursos escritos es menos importante que la paulatina inclusión en la práctica oral; sin embargo resulta sorprendente que todavía en el siglo I a.C. Ático pudiese reunir no menos de 150 discursos del antiguo Catón. En esta actividad de recolección y también sobre la enérgica intervención de Cicerón[3] a favor de una renacimiento literario catoniano se fundan los conocimientos de los autores más tardíos, entre los cuales en relación con los discursos catonianos se distinguen particularmente Livio y Aulo Gelio.

Minucio Félix utiliza un discurso de Frontón *Contra los cristanos* que quizá depende del discurso catoniano sobre las bacanales. Si esto es exacto, la imitación catoniana de Frontón es menos superficial de lo que se considera generalmente; el orador de la época de los Antoninos se siente como Catón defensor de la tradición de Roma contra una religión mistérica extranjera.

Una influencia demasiado escasa ejerció el principio de *Origines* de Catón consistente en investigar las raíces de la historia romana no en la capital sólo, sino en todo el área de su dominio (en aquel tiempo Italia). Gloriosas excepciones son las alabanzas de Italia en las *Geórgicas* de Virgilio y la segunda parte de la *Eneida*, en la que está presente toda la península de los Apeninos; también Silio Itálico, siguiendo las huellas de Livio –buen conocedor de Catón–[4] hace aparecer en las guerras anibálicas todas las ciudades y poblaciones de Italia con la totalidad propia de un catálogo.[5] La historiografía propiamente dicha, por lo demás, siguió concentrando su perspectiva sobre todo en Roma. Cuando Theodor Mommsen

1. La imitación exagerada de Catón ha provocado sin embargo también críticas, cf. G. CALBOLI, I modelli dell'arcaismo, M. Porcio Catone, Aion 8, 1986, 37-69.

2. Preparación para el segundo viaje a Italia (1795/96), WA 1, 34, 2, 1904, 167-168.

3. Sus discursos muestran muchas analogías con Catón: P. CUGUSI, Catone oratore e Cicerone oratore, Maia 38, 1986, 207-216.

4. Importante la caracterización de Catón (39, 40) y su representación como comandante ideal (34, 18, 3-5; cf. también 42, 34, 6 s., con influjo sobre Frontón, *princ. hist.* p. 207 NABER, p. 197 V.D.H., Claud., *IV cons. Hon.* 320-352): H. TRÄNKLE, Cato in der vierten und fünften Dekade des Livius, AAWM 1971, 4, 1-29.

5. Sobre Floro cf. G. BRIZZI, *Imitari coepit Annibalem* (Flor. 1, 22, 55). Apporti catoniani alla concezione storiografica di Floro?, Latomus 43, 1984, 424-431.

escribió una historia de la edad imperial desde el punto de vista de las provincias, esto constituyó una innovación revolucionaria hasta en el ámbito de la ciencia moderna. Pero no se trataba, en el fondo, más que del desarrollo coherente de la premisa catoniana.

Todavía más importante que la influencia de la obra es la ejercida por su personalidad. El hombre de Túsculo de cabellos rojos y de ojos azules o verdes viene a simbolizar la quintaesencia del romano. Se transmiten las sentencias atribuidas a él; en torno a su figura se crea toda una serie de anécdotas; Catón el Joven coloca el moralismo de su bisabuelo sobre base estoica, sin por lo demás tomar nota de su sólido realismo. Cicerón hace del viejo Censor la imagen ideal de la sabiduría helenístico-romana; Plutarco acentúa quizá un poco demasiado su hostilidad hacia los griegos, pero ofrece una imagen no alterada del espíritu negociante y de la intolerancia del personaje. Es ciertamente un dato auténtico que el autor del *De agricultura*, con relación a la cuestión del mantenimiento caritativo de los esclavos o de los animales envejecidos, coloca el sentido humanitario por debajo de la rentabilidad económica.

Este modelo de antigua virtud romana ha dejado en herencia rasgos de ceguera moral no sólo en la Edad Moderna, sino también en la Edad Media; en uno de sus *sermones* Agustín escribe: «Pensad, hermanos, en lo que dice el gran Catón: si en el mundo no hubiese mujeres, nuestra vida no sería tan impía».[1]

Las obras de Catón son sólo un producto derivado de su personalidad; a pesar de ello se convirtieron en uno de los presupuestos más eficaces para la literatura de Roma. Catón es el creador de la prosa latina. Para él la escritura no nace primariamente de un impulso estético, sino que sirve más bien para la superación de determinadas situaciones concretas y de problemas prácticos. El principio catoniano *rem tene, verba sequentur* se introduce en la prosa latina desde el comienzo. Obras prácticas y técnicas no son un área marginal de esta prosa, sino que constituyen su origen. Una obra escrita latina se propone antes que nada ser útil.

Gracias a sus escritos, Catón es el primer romano cuya vida podemos conocer con una cierta riqueza y viveza de detalles. Su escritura es un efecto de su personalidad. También desde este punto de vista abre caminos en la literatura latina: ésta es obra de personalidades, de pioneros, y así seguirá siendo fundamentalmente mientras resulte creativa. Sus comienzos tienen en sí la universalidad que se encuentra antes de toda especialización. Tres aspectos ha dejado Catón en herencia a la literatura latina: la orientación práctica y concreta, la adaptación de la cultura y de la técnica griega, la obra literaria como realización de la personalidad.

---

1. *Denique, fratres mei, attendite, quod dixit magnus ille Cato de feminis, si absque femina esset mundus, conversatio nostra absque diis non esset* (Aug. *serm.* 194, 6 = Cato, *dicta mem. fr.* 82 JORDAN).

Ediciones: agr.: G. MERULA, Venetiis: N. Ienson 1472. **frg.*: H. JORDAN, Lipsiae 1860. * *Scripta quae manserunt omnia*: O. SCHÖNBERGER (TTrN), München 1980. * *agr.*: H. KEIL, Leipzig 1882-1902. * G. GOETZ, Leipzig 1922. * W.D. HOOPER (TTrN), London 1934, reimp. 1967. * A. MAZZARINO, Lipsiae 1962, 1982². * P. THIELSCHER (TTrC), Berlin 1963. * R. GOUJARD (TTrC), Paris 1975. * *or. frg.*: H. MALCOVATI, ORF¹, 1, 17-218; ORF⁴ 1, 12-97. * M.T. SBLENDORIO CUGUSI (TC), Torino 1982. * *or. pro Rhodiensibus*: G. CALBOLI (TTrC), Bologna 1978. * *orig.*: H. PETER, HRR² 1, CXXVII-CLXIV; 55-97. * M. CHASSIGNET (TTrC), Paris 1986. * *orig., Buch* 1: W.A. SCHRÖDER (TC), Meisenheim 1971. ** *Bibl.*: U. ZUCCARELLI, Rassegna bibliografica di studi e pubblicazioni su Catone (1940-1950), Paideia 7, 1952, 213-217. * K.D. WHITE, Roman Agricultural Writers 1. Varro and his Predecessors, ANRW 1, 4, 1973, 439-497, espec. 440-458 y 494 s. * A.-M. TUPET, Rites magiques dans l'Antiquité romaine, ANRW 2, 16, 3, 1986, 2591-2675. ** *Concordancia*: W.W. BRIGGS, Concordantia in Catonis librum *De agri cultura*, Hildesheim 1983.

S. AGACHE, Caton le Censeur. Les fortunes d'une légende, Caesarodunum 15bis, 1980, 71-107. * A.E. ASTIN, Cato the Censor, Oxford 1978. * S. BOSCHERINI, Lingua e scienza greca nel *De agri cultura* di Catone, Roma 1970. * V. BROWN, Cato Censor, en: F.E. CRANZ, P.O. KRISTELLER, ed., Catalogus translationum et commentariorum. Medieval and Renaissance Latin Translations and Commentaries. Annotated Lists and Guides, vol. 4, Washington 1980, 223-247. * M. CHASSIGNET, Caton et l'impérialisme romain au IIe siècle av. J.-C. d'après les *Origines*, Latomus 46, 1987, 285-300. * F. DELLA CORTE, Catone Censore. La vita e la fortuna, Firenze 1969². * H. DOHR, Die italischen Gutshöfe nach den Schriften Catos und Varros, tesis Köln 1965. * M. GELZER, R. HELM, Porcius 9, RE 22, 1, 1953, 108-165. * H. HAFFTER, Cato der Ältere in Politik und Kultur seiner Zeit. Interpretationen zum Catobild der Antike und dem unserer Gegenwart, en: H.H., Römische Politik und römische Politiker, Heidelberg 1967, 158-192. * J. HÖRLE, Catos Hausbücher. Analyse seiner Schrift *De agricultura* nebst Wiederherstellung seines Kelterhauses und Gutshofes, Paderborn 1929. * D. KIENAST, Cato der Zensor. Seine Persönlichkeit und seine Zeit, Darmstadt 1954 (reimp. 1979 con suplemento bibl.). * W. KIERDORF, Catos *Origines* und die Anfänge der römischen Geschichtsschreibung, Chiron 10, 1980, 205-224. * F. KLINGNER, Cato Censorius und die Krisis Roms (1934), ahora en: KLINGNER, Geisteswelt, 1965⁵, 34-65. * M. LAURIA, Cato *De agri cultura*, SDHI 44, 1978, 9-44. * E.V. MARMORALE, Cato Maior, Bari 1949². * A. MAZZARINO, Introduzione al *De agri cultura* di Catone, Roma 1952. * B. MUNK OLSEN, M. Porcius Cato, en: L'étude des auteurs classiques latins aux XIe et XIIe siècles, Paris 1982, vol. 1, 57-59. * W. RICHTER, Gegenständliches Denken, archaisches Ordnen. Untersuchungen zur Anlage von Cato *De agri cultura*, Heidelberg 1978. * W. SUERBAUM, Cato Censorius und der Codex oder Kladde und Kommentar, en: F. MAIER ed., Anstöße zum altsprachlichen Unterricht (= FS H. SCHOBER), München 1993, 18-29. * W. SUERBAUM, Sex and Crime im alten Rom: Von der humanistischen Zensur zu Cato dem Censor. Das Verbrechen des L. Flamininus als Spektakel und Exempel bei Cato, Valerius Antias, Livius, Cicero, Seneca pater, Valerius

Maximus, Plutarch und Petrarca, WJA N.F. 19, 1993, 85-109. * A. TRAGLIA, Osservazioni su Catone prosatore, en: Hommages à H. Bardon, Bruxelles 1985, 344-359.

CÉSAR

Vida, cronología

C. Julio César nace en el año 100 a.C, en el mes que, más tarde y en su honor, se llamará Julio. Es el único natural de Roma entre los principales autores de lengua latina. Junto a Cornelia, la madre de los Gracos, la madre de César, Aurelia, es el ejemplo clásico de la mujer que cuida y vigila personalmente en cada detalle la educación de su hijo, en vez de confiarla a personal de servicio, según la costumbre de la época. El latín urbano, por lo tanto, es para César de modo particular lengua materna (no simplemente *sermo patrius*), un patrimonio espiritual que se acrecienta con los coloquios con su refinado tío César Estrabón y con el estudio en casa de Antonio Gnifón. La madre parece además la única persona ante la que César se doblegaba. Junto a ella una posición no despreciable ocupan ciertas mujeres jóvenes, como su esposa Pompeya; en efecto, entre sus numerosas conquistas se cuentan personalidades destacadas: pensemos en Cleopatra y en Servilia, la madre de M. Bruto, o también en Mucia Tercia, esposa de Pompeyo, que en el 62 a.C. se separa de ella a causa de su relación con César; todavía muchos años más tarde esta mujer nada común tratará de mediar entre su propio hijo Sexto Pompeyo y Octaviano.

La madre estimula la ambición de César. Como nieto de Mario y yerno de Cina, César es cercano al partido de los populares, que ya a los dieciséis años los designan para el cargo de *flamen Dialis*. Sila presiona en vano sobre él para que se separe de la hija de Cina, Cornelia. Después de esto César permanece en un primer tiempo en la clandestinidad; al final consigue el perdón de Sila. Entre el 81 y el 79 a.C., César permanece como oficial en Asia y cubre una misión diplomática ante el rey Nicomedes de Bitinia; las estrechas relaciones con éste dan pie a comentarios. Después de la muerte de Sila acusa en Roma a dos gobernadores provinciales por concusión. Los estudios de retórica en Rodas junto al famoso Molón, maestro también de Cicerón, son retrasados por la exitosa expedición de castigo contra algunos piratas, de cuya prisión se había librado César anteriormente mediante el pago de un rescate. Igualmente por iniciativa propia el general nato toma la decisión de defender contra Mitrídates algunas ciudades de la provincia de Asia (74 a.C.).

César se convierte en pontífice (73 a.C.) y cuestor (aprox. 69/68 a.C.); como edil curul (65 a.C.) organiza unos juegos espléndidos; al fin obtiene la dignidad de pontífice máximo (63 a.C.) y la pretura (62 a.C.). En estos años se ponen de manifiesto las divergencias con la nobleza: a partir del 70 a.C. César participa en la ac-

ción de los populares contra el senado y se manifiesta a favor de los proscritos; en los años 65-63 a.C. se encuentra quizá con Craso detrás de los desórdenes políticos de aquel periodo; como instrumento de sus planes, se pone a favor de los oponentes de Cicerón en la elección al consulado, Catilina y Antonio; entre el 67 y el 62 a.C. se sitúa varias veces a favor de Pompeyo. Por fin, el 5 de diciembre del 63 a.C., propone castigar a los cinco catilinarios capturados no con la muerte, sino con la cadena perpetua; prevalece sin embargo la propuesta contraria de Catón. En la Hispania Ulterior (donde ya antes había estado como cuestor) se distingue como propretor (61/60 a.C.) y, según la costumbre romana, se enriquece para financiar su carrera política. Pronto se asocia con Pompeyo y lo reconcilia con Craso (60 a.C.); este llamado[1] primer triunvirato impone lo que un particular no habría conseguido nunca: dos leyes agrarias, una ley *de repetundis*, pero sobre todo, para Pompeyo, la ratificación de sus disposiciones en Oriente y, para César, un mando en la Galia, que le permite sentar las bases de una posición personal de hegemonía. Sustituye la anterior política romana de penetración pacífica en la Galia por una guerra que –ostensiblemente en defensa de los amigos del pueblo romano– comienza y extiende a su arbitrio (cf. *Gall.* 1, 35, 4). Muchas de las medidas recordadas son ratificadas por la fuerza y con violaciones del derecho contra la oposición de la mayoría de los senadores, especialmente de M. Porcio Catón y del colega de César en el consulado (59 a.C.), M. Calpurnio Bíbulo. Ya como cónsul César no se preocupa ni lo más mínimo de salvaguardar las formas republicanas. En abril del 59 a.C. Pompeyo se casa con Julia, la hija de César. El *imperium* de César es prolongado a continuación del encuentro de Lucca (56 a.C.) y con el apoyo de Cicerón (55 a.C.); así César, entre los años 58 y 51 a.C., conquista toda la Galia hasta el Rhin. Ya antes de la ocupación de su cargo en la Galia, la oposición a César en el senado se había reforzado; él se había librado por medio de la fuga de someterse a un proceso y, por lo demás, se había asegurado el apoyo de los tribunos de la plebe y también de Clodio. Después de la muerte de Craso (53 a.C.) y la elección de Pompeyo como *consul sine collega* (52 a.C.) la relaciones de fuerza se modifican. A partir del 51 se pide la orden de regreso de César. Gracias a la intercesión de Curión (cuyas deudas fueron generosamente pagadas por César) en el 51 y en el 50 a.C. no se llega a ninguna resolución definitiva. En enero del 49 a.C. se declara al fin el estado de emergencia y Pompeyo es investido de poderes extraordinarios. En vez de licenciar sus tropas, como ya se le había mandado, César invade militarmente Italia (paso del Rubicón). Esto equivale a la guerra civil. Pompeyo huye a la península balcánica; César golpea en primer lugar a los pompeyanos en Hispania. A continuación es nombrado dictador y elegido cónsul para el año 48 a.C. Después de una guerra de posiciones cerca de Dirraquio

1. Solamente en el 43 a.C. existen *tresviri reipublicae constituendae*.

César vence en Farsalia (agosto del 48 a.C.) y sigue a Pompeyo a Egipto, donde éste es asesinado antes de la llegada del rival. Los decretos honoríficos para César después de este suceso infringen la antigua constitución romana. Las disputas dinásticas egipcias son resueltas por César en favor de Cleopatra, y después de ello en el invierno del 48/47 a.C., César es asediado en Alejandría por los seguidores del hermano de aquélla, Tolomeo. Una consecuencia irreparable de esta insignificante lucha entre hermanos es el incendio de la biblioteca de Alejandría. Sólo al comienzo del año César resulta victorioso y puede entronizar como reina a Cleopatra, que poco después le da un hijo. Derrota rápidamente a Farnace, rey del Ponto, cerca de Zela, en Asia Menor (*veni, vidi, vici*) y en el otoño del 47 a.C. regresa a Roma; todavía en diciembre del mismo año desembarca en África, donde derrota a los optimates cerca de Tapso al comienzo del 46 a.C. A continuación de esto su antiguo rival, el republicano Catón, se da muerte en Útica. En el invierno siguiente César combate en España contra los hijos de Pompeyo. La victoria de Munda (45 a.C.) señala el final de la guerra civil. A partir de este momento César es el único señor. Desde el 45 a.C. lleva el *praenomen* de *imperator*; en el 44 es dictador vitalicio; se toman medidas con relación a su apoteosis. La proyectada expedición contra los partos, por medio de la cual trataba de eludir dificultades políticas internas, no pudo emprenderla debido a que cuando se hizo pública su aspiración a la dignidad real un grupo de republicanos romanos, que en parte le eran bastante próximos a nivel personal, se sintió obligado al tiranicidio (15 de marzo del 44 a.C.). Si bien a César se le concedieron sólo poquísimos años para la reordenación interna del imperio, puso mano a importantes proyectos: la reforma del calendario[1] con el paso del año lunar al solar (Sosígenes), la concesión de la ciudadanía a los traspadanos y a otros grupos, medidas sociales como la descarga de deudas, el asentamiento de los veteranos en Italia y de los proletarios en las provincias. Tenía en proyecto también una codificación del derecho romano.

Una valoración de César como escritor contempla sólo un área restringida de su obra histórica, área que él mismo no considera como un fin en sí. Como hombre de acción, por lo demás, César es consciente también del poder de la palabra; un general actúa con las palabras igual que con las acciones y del arte cesariano de guiar a los hombres forma parte la capacidad de encontrar la palabra justa en cada momento.

Compendio de las obras

César era reconocido por todos como un gran orador,[2] pero faltaba mucho tiempo antes de que pusiera por escrito sus discursos. Por otra parte ya antiguamente circulaban bajo su

1. G. RADKE, Die Schaltung des römischen Kalendar und Caesars Reform, en: Archaisches Latein, Darmstadt 1981, 152-161.

2. Cic. *Brut.* 252; 261; Quint. *inst.* 10, 1, 114.

nombre *Discursos* espurios. A los 23 años acusa a Cn. Cornelio Dolabela de prevaricación; la oración fúnebre por su tía Julia, viuda de Mario (68 a.C.), testimonia la conciencia de su propia ascendencia real y divina (Suet. *Iul.* 6) y su valerosa intervención a favor de la memoria de Mario. En el mismo año César honra a su esposa Cornelia con una oración fúnebre, cosa inhabitual hasta entonces para una mujer joven (Plut. *Caes.* 5).

El discurso, ciertamente, es para César sólo un medio pensado para un fin, y sin duda lo maneja conscientemente. Desde sus primeros años es estimulado a un ejercicio meditado del lenguaje por su brillante tío Julio César Estrabón y por el célebre gramático M. Antonio Gnifón. Gnifón es padrino por vía doble de la lengua latina clásica: de sus discípulos forma parte también Cicerón. Sin el estudio preparatorio con Gnifón sería impensable la rápida composición de un escrito específico como el *De analogia*[1] durante una travesía de los Alpes[2] (55 ó 54 a.C.). Durante la marcha de Roma a Hispania (46 a.C.) nace un poema de viaje (*Iter*); en el 45 a.C., en el campamento delante de Munda, el escrito contra Catón. El *Anticato*[3] (el título es atestiguado por App. *civ.* 2, 99) comprendía por lo menos dos libros, que para abreviar se designaban normalmente *Anticatones* (cf. Cic. *Att.* 13, 50, 1; Mart. Cap. 5, 468). Esta réplica al elogio ciceroniano de Catón utiliza un opúsculo de Metelo Escipión. Incluso si César hubiese utilizado sólo «fina ironía»[4] (lo que no puede demostrarse con seguridad), aquí sin embargo se ha quitado la máscara en su odio por la personificación de la costumbre tradicional romana y del sentimiento republicano. La pérdida de este escrito es una fortuna para la memoria no de Catón, sino de César.[5]

Augusto intervino para que obras no publicadas por el propio César no tuviesen difusión; de este modo no podemos conocer poemas juveniles como el *Elogio de Hércules*, una tragedia *Edipo*, el poema de viaje (*Iter*) y una colección de *apophthegmata* solicitados por César. También se ha perdido la obra astronómica que César publicó con Sosígenes y otros.[6]

De sus *Cartas*, que estaban disponibles en una colección, algunas se han conservado como alegatos o incluidas en las cartas de Cicerón a Ático.[7] La capacidad de formulación concisa que admiramos en sus *Commentarii* se hace valer también en su estilo epistolar (p. ej. 9, 13 a.). Conocimiento de los hombres se transparenta en las expresiones corteses con las que trata de congraciarse con Cicerón (9, 6 a); pero el lenguaje tan seguro y determinado hace resonar bajo la superficie amistosa también un fondo amenazador (10, 8 b).

---

1. H. DAHLMANN 1935; de forma diferente G.L. HENDRICKSON, The *De analogia* of Julius Caesar. Its Occasion, Nature and Date, with Additional Fragments, CPh 1, 1906, 97-102.

2. Suet. *Iul.* 56, 5; Fronto 224 V.D.H.

3. En plural: Suet. *Iul.* 56, 5; Iuv. 6, 338.

4. H.J. TSCHIEDEL, Caesar und der berauschte Cato, WJA NF 3, 1977, 105-113.

5. Sobre el *Anticato* es exhaustivo H.J. TSCHIEDEL, Caesars *Anticato*. Eine Untersuchung der Testimonien und Fragmente, Darmstadt 1981.

6. V. VALCÁRCEL, La pérdida de la obra poética de César. ¿Un caso de censura?, en: Symbolae L. MITXELENA septuagenario oblatae, vol. 1, Vitoria 1985, 317-324; L. ALFONSI, Nota sull'*Oedipus* di Cesare, Aevum 57, 1983, 70-71.

7. 9, 6 a; 7 c; 13 a; 14 (en § 1); 16; 10, 8 b.

En la carta el programa de la *misericordia* (César evita el término *clementia*) se hace declaración política de intenciones (9, 7 c.).

Los *Comentarii de bello Gallico*, según la opinión hoy prevaleciente, no han sido redactados año por año[1] (si bien está atestiguado que César enviaba al senado sus informes –*litterae*– de forma escrita parecida a la del libro), pero realizados de forma rápida (*facile atque celeriter*, Hirt. *Gall.* 8 *praef.* 6) en el invierno del 52/51 a.C., utilizando naturalmente aquellos informes y también las anotaciones de oficiales (para acontecimientos en los que César no había estado presente). Entre los informes proconsulares y la publicación media por lo tanto una labor de redacción[2] en parte política, en parte literaria; en efecto, sólo después de los grandes éxitos del año 52 a.C. César podía pensar que una representación histórica pudiese ser útil a su causa.[3] Así César subraya de buena gana haber actuado con todo cuidado en interés del pueblo romano y de acuerdo con las tradiciones políticas romanas (p. ej. ya en 1, 10, 2).

El reparto del material y las relaciones recíprocas entre los libros permiten reconocer una concepción de conjunto que no puede ser el resultado de una simple adicción y formación sucesiva: así domina un equilibrio cuantitativo entre los libros; por ejemplo el *excursus* comparativo sobre los galos y sobre los germanos es aplazado hasta el sexto libro. Al libro primero y al séptimo –ambos de composición magistral– les compete una posición de privilegio, en cuanto que «piedras angulares». La evolución estilística es insensible y sin rupturas, de modo que no es posible admitir interrupciones del trabajo de larga duración.[4] César ha realizado también literariamente su idea político-militar: la integración de las diversas campañas en un gran conjunto unitario: el *Bellum Gallicum*.

Bellum Gallicum[5]

El primer libro comprende, después de una breve descripción de la Galia, los acontecimientos del año 58 a.C., es decir los combates contra los helvecios (2-29) y contra Ariovisto (30-54). En el libro segundo se narra la expedición contra los belgas (57 a.C.). Objeto del libro tercero es la sumisión de las poblaciones del litoral, en cuyo centro se coloca la guerra contra los vénetos (56 a.C.). El libro cuarto (55 a.C.) relata la aniquilación por traición de los usipetos y de los tencterios (1-15), el primer paso del Rhin (16-19), la primera travesía a Britania (20-36) y la expedición de castigo contra los rebeldes morinos y menapios (37-38). El año 54 a.C. (libro 5) comprende la segunda expedición a Britania (1-23), la grave derrota de Sabino y Cota contra Ambiórige (24-37), la situación crítica de Quinto Cicerón y la intervención resolutoria de César (38-52), por último la represión de las agitaciones de los senones y de los treveros. En el año 53 a.C. (libro 6), César vence a los nervios, senones, car-

1. La composición año por año del *Bellum Gallicum* es admitida por K. BARWICK 1951, 124-127.

2. Una reconstrucción de este trabajo en: E. MENSCHING 1988, 39-41.

3. Relaciones entre el *Bellum Gallicum* y la discusión contemporánea sobre la guerra son reconocidas por E. MENSCHING, Zu den Auseinandersetzungen um den Gallischen Krieg und der Considius-Episode (*Gall.* 1, 21-22), Hermes 112, 1984, 53-65.

4. D. RASMUSSEN 1963.

5. E. MENSCHING 1988, 20-23.

nutos y menapios, Labieno a los treveros (1-8). La narración del segundo paso del Rhin (9-28) se adorna con *excursus* etnográficos sobre los galos (11-20), los germanos (21-24) y sobre la selva Hercinia (25-28). La segunda mitad del libro está ocupada por el despiadado tratamiento que se da a los eburones. El séptimo libro (52 a.C.) trata de la dramática lucha por la libertad de los galos bajo el arverno Vercingetórige hasta la rendición de Alesia.

El último libro, que trata de los acontecimientos del 51 y del 50 a.C., es compuesto por el oficial de César Hircio, que se presenta en una carta introductoria. Describe la definitiva pacificación de la Galia, subrayando de forma especial la dificultosa conquista de Uxellodunum y la valiente resistencia del atrebate Comio. Los capítulos finales (49-55) sirven de unión con la guerra civil.

Bellum civile

El *Bellum civile* fue elaborado presumiblemente en el año 47 a.C., en la pausa entre la guerra de Alejandría y la expedición a España. Se interrumpe al comienzo de la campaña alejandrina. La obra se considera incompleta.

El texto conservado comienza con los actos del senado de comienzos del 49 a.C. y las resoluciones contra César (1-6). César conquista Italia (7-23), Pompeyo es asediado en Brindisi y realiza la travesía hacia Dirraquio (24-29). Del mismo modo Cota huye de Cerdeña, Catón de Sicilia (30 s.). Después de una breve parada en Roma César se dirige hacia Hispania. De camino deja ante Marsella a Trebonio y a D. Bruto para asediar la ciudad. En Hispania derrota a Afranio y Petreyo, los legados pompeyanos (37-87). La famosa batalla naval ante Marsella ocupa los capítulos 56 a 58.

El segundo libro cuenta los restantes acontecimientos del año 49 a.C.: César renuncia por lo tanto al principio de dedicar un libro a cada año. Marsella es asediada (1-16); Varrón se dirige a Hispania (17-20). César es nombrado dictador durante su ausencia (21). Por fin también Marsella tiene que deponer las armas (22). Curión combate sin éxito en África y cae (23-44). Este episodio es el *culmen* dramático de la obra.

El tercer libro trata de los acontecimientos del año 48 a.C. (las etapas principales son Brindisi, Dirraquio, Farsalia y la muerte de Pompeyo) y llega a tiempo de anunciar expresamente el paso a la guerra alejandrina, a cuya narración César no tuvo oportunidad de poner mano personalmente.

Para el *Corpus Caesarianum* v. *infra*.

Fuentes, modelos, géneros

Las memorias, consideradas desde el punto de vista moderno, son *fuentes* históricas, no *obras* históricas. El título completo de *Comentarii*[1] *rerum gestarum*, parece apuntar también en la misma dirección, tanto si se entiende en el sentido de anotaciones privadas de magistrados romanos (distintas de las relaciones proconsulares al senado, que tenían el nombre de *litterae*), como en el de *hypomnemata*, es

1. F. Bömer 1953; M. Gelzer 1963.

decir colecciones ordenadas de material, destinadas a servir como base para una elaboración literaria (Lucian. *hist. conscr.* 48-50). Memorias de este tipo habían sido escritas, por ejemplo, también por Sila (Plut. *Luc.* 1, 4) y por Cicerón (*commentarii consulatus*: *Att.* 1, 19, 10; 2, 1).

Los escritos de César, por lo demás, se presentan sólo exteriormente como *commentarii*; en realidad son obras ya perfectamente acabadas. El *commentarius* es elevado de este modo a forma literaria, como ya reconocen Cicerón (*Brut.* 262) e Hircio (*Gall.* 8 *praef.* 3-7). Este dato de hecho comporta una transformación estilística del *commentarius*.[1] Por lo demás Cicerón, en su propio *commentarius*, ¿no había quizá consumido, según admite él mismo, «la tienda de perfumes de Isócrates, todas las cajitas de sus discípulos y todos los colores de Aristóteles» (*Att.* 2, 1, 1)?

El *commentarius* no es en absoluto un producto puramente romano, ni siquiera en César. La comparación con los *hypomnemata*[2] de príncipes y generales y con relatos de campañas militares provenientes del círculo de Alejandro Magno (un género que también amaba los *excursus* etnográficos) se impone.

Sobre todo conviene sin embargo remitirse a los escritos históricos de Jenofonte, cuyo influjo sobre la literatura latina fue sin duda más profundo de lo que suele admitirse. Al igual que en Jenofonte falta el proemio (Lucian. *hist. conscr.* 23), la autorepresentación se sirve de la tercera persona (el autor usa el pronombre «él» para hablar de sí mismo)[3] y el estilo tiende a una exquisita simplicidad.[4] César introduce en sus *commentarii* también otros elementos de la historiografía literaria. Así en todos los *excursus*[5] sobre la índole de los galos o de los germanos y sobre sus diferencias él se coloca en la corriente de la etnografía griega, especialmente de Posidonio.[6] Por otra parte se destaca la independencia de César en sus elecciones literarias fundamentales (tercera persona, posición del narrador, etc.).[7]

---

1. Sobre la evolución del estilo de César: E. MENSCHING 1988, *passim*.

2. Sobre *hypomnema*: U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Die Kultur der Gegenwart, 1, 8, 1912, 158-161; A. SCHUMRICK, Observationes ad rem librariam pertinentes, tesis Marburg 1909, 69-93; G. AVENARIUS, Lukians Schrift zur Geschichtsschreibung, Meisenheim 1956, 85-104.

3. A diferencia de César, M. Emilio Escauro y P. Rutilio Rufo habían empleado la primera persona.

4. Los *commentarii* de César (como los de Jenofonte) comprenden siete libros.

5. H. OPPERMANN 1933 defiende la autenticidad de los *excursus* en contra de H. FUCHS (Gnomon 8, 1932, 241-258); cf. también F. BECKMANN 1930.

6. E. NORDEN, Die germanische Urgeschichte in Tacitus' *Germania*, Darmstadt 1971[5], 84-104; también las partes *topográficas* tienen sus modelos griegos; cf. D. PANHUIS, Word Order, Genre, Adstratum. The Place of the Verb in Caesar's Topographical *excursus*, Glotta 49, 1981, 295-308.

7. Detalladamente E. MENSCHING 1988 *passim*.

Técnica literaria

El título *commentarii* es una convención literaria. La elevación de este género a *historia* se manifiesta sobre todo en la técnica literaria. Los mismos *excursus* (Britania: *Gall.* 5, 12-14; Galia y Germania: 6, 11-28) son indudablemente un instrumento de la historiografía. La representación de la problemática interna de una situación por medio de *discursos* es otra característica fundamental de la historiografía antigua. Una piedra de toque es la relación entre estilo directo e indirecto. Dramáticamente más eficaz, el primero es introducido donde se trata de suscitar la participación interior del lector (p. ej. *Gall.* 5, 30). Particularmente rico en discursos en estilo directo es el libro séptimo (*Gall.* 7, 20; 38; 50; 77), que César crea como culmen dramático del *Bellum Gallicum*. Al lado de éstos, sin embargo, permanecen los discursos indirectos habituales en el *commentarius* (*Gall.* 7, 29; 32; 34; etc.).

En el *Bellum civile* se reproduce directamente una alocución del «héroe trágico» Curión (2, 31 y 32). Algunas palabras de Pompeyo (3, 18) y de Labieno (3, 19) caracterizan el fanatismo de la parte adversa (comparables en ello al discurso de Critognato: *Gall.* 7, 77). Refiriendo la heroica expresión de un portaenseñas gravemente herido César rinde homenaje al espíritu de la tropa justamente en el momento en que se da a la fuga (3, 64). Antes de la batalla de Farsalia resuenan algunas enérgicas palabras de César (3, 85), mientras en otros lugares sus declaraciones son referidas sólo indirectamente; Pompeyo (86) y Labieno (87) pronuncian largos discursos, que documentan su ceguera. Un voluntario cesariano expresa los sentimientos de los soldados y testimonia la gravedad del momento (91). Pompeyo en sus palabras (94) se muestra hasta el final insincero e impenetrable. Basta este elenco para hacer comprender hasta dónde alcanza la voluntad de influir psicológicamente en el lector.

El lento destacarse de los discursos en estilo directo en *ambas* obras muestra que no puede tratarse de una simple evolución cronológica del estilo de César, sino que están en juego economía artística y psicagogía literaria.

Otros medios para acercar más los acontecimientos al lector y adecuar el tempo de la narración al tiempo narrado son el «relato individual», que prevé la entrada en escena de un personaje determinado, y la «reflexión», es decir la presentación de las consideraciones del general.[1] El espacio sorprendentemente amplio reservado por César a sus propias consideraciones no corresponde sólo al papel de los συλλογισμοί en Polibio y en parte ya en Tucídides y Jenofonte, sino

1. Fundamental H.A. GÄRTNER 1975; F.-H. MUTSCHLER 1975 se ocupa de tratamientos literarios particulares (con documentación estadística).

que está en relación con el «fin demostrativo»: representar a César como el modelo del comandante circunspecto. Escenas singulares como *civ.* 3, 64 ó 91 ilustran el valor y la profunda lealtad de la tropa. También en el primer libro del *Bellum Gallicum* César debe realizar un cierto esfuerzo para hacer que aparezca su proceder militar como un *bellum iustum*. En los capítulos introductorios del *Bellum civile* relato y argumentación pueden difícilmente separarse.[1]

El colorido del relato por medio de adjetivos valorativos e instrumentos de la historiografía literaria le permite a César representar a sus adversarios como soberbios, ciegos, posesos. De este modo el comportamiento de César es justificado indirectamente.

Los elementos de la llamada historiografía peripatética son empleados sobre todo cuando no es César, sino la *Fortuna* quien dirige el juego, por lo tanto con ocasión de fracasos (por ejemplo los episodios de Dirraquio y de Curión); por el contrario César subraya el *consilium* particularmente para los éxitos, con el fin de no hacerlos aparecer como aciertos fortuitos. Para la representación dramática de peripecias[2] puede leerse *Gall.* 2, 19-27: la situación de los romanos es descrita con detalle como absolutamente desesperada. Sobre este fondo desfavorable el comandante aparece personalmente (25) –semejante a un héroe épico. El autor, indudablemente, ha preparado ya al lector atento a la peripecia. El arte narrativo posee aquí también un matiz propagandístico. César no ha inventado ciertamente su intervención personal; pero es del todo consciente del efecto de esta escena sobre el lector.

César se encuentra con la historiografía literaria en el hecho de que en él los elementos ornamentales son puestos al servicio de la interpretación. De todos modos ésta –a diferencia de lo que ocurre en los historiadores– está muy en relación con la autorepresentación política del autor como sujeto agente. Esto no presupone en cada caso particular una desfiguración de los hechos, sino siempre una orientación tendenciosa en el empleo de instrumentos literarios que no puede concordar con el principio de la imparcialidad del historiador; constituye sin duda una diferencia esencial que un historiador quiera relatar los hechos *sine ira et studio* (y sólo a causa de los límites de la naturaleza humana no alcance plenamente esta meta) o que un texto sirva básicamente a la autorepresentación de un personaje. En el segundo caso un análisis «retórico» de los instrumentos artísticos es más apropiado que uno puramente estético. Esto no excluye naturalmente que puedan manifestarse notables efectos artísticos ni comporta ningún juicio sobre el grado de veraci-

1. C.J. CLASSEN, Philologische Bemerkungen zu den einleitenden Kapiteln von Caesars *Bellum civile*. Darstellungstechnik und Absicht, en: Omaggio a P. TREVES, Padova 1983, 111-120.

2. W. GÖRLER 1977.

dad de los hechos narrados. En el caso de César, sin embargo, tenemos motivos particulares para indagar los intentos que le guían en la selección del material, en su ordenación y en graduar de forma variada el nivel de elaboración artística.

César ha realizado naturalmente estudios de retórica (por ejemplo junto al famoso Molón, que fue maestro también de Cicerón) y conoce los principales métodos para poner los hechos bajo una perspectiva diferente por medio de la transposición: disyunción (es decir, disociación de los hechos de su contexto y ordenamiento tendencioso), narración equivalente a una justificación (anticipada), insinuación por medio de un modo de expresarse impreciso, coloración afectiva por medio de adjetivos cuidadosamente elegidos, nueva gradación de relieve a través de comienzos de frase diferentes, dramatización, desviación de lo esencial por medio del detenimiento sobre lo accesorio; en este contexto se recuerda también que el detallado *excursus*[1] del libro sexto contribuye a velar el fracaso de la expedición a Germania.

Lengua y estilo

Característico de la manera cesariana de manejar la lengua es su purismo. Las consecuencias negativas de esta actitud han sido muy exageradas, porque cuanto pierde la lengua latina en abundancia lexical lo gana en tensión estilística. El consejo del *De analogia*, de evitar como un escollo una palabra inusual (en Gell. 1, 10, 4; GRF vol. 1, 146) determina la selección de los términos (*verborum delectus*: Cic. *Brut.* 253). Si se dispone de sinónimos, César se limita a uno de ellos (por ejemplo *flumen*, con exclusión de *fluvius* y *amnis*). Evita por lo tanto la variación por sí misma y busca en todos los casos la palabra justa (*verbum proprium*).[2] Esta manera de hablar o de escribir se llamaba κυριολογία; *elegantia Caesaris* (Quint. *inst.* 10, 1, 114) significa sencillez como principio estilístico.

César se aleja sólo rara vez, hacia abajo o hacia arriba, de esta *aurea mediocritas*: ocasionalmente su estilo se aproxima al lenguaje burocrático, por ejemplo en sobreabundancias como *diem, quo die*; *propterea quod*; *postridie eius diei; permittere, ut liceat*. En la oración fúnebre por Julia encontramos en un contexto solemne el ritmo dactílico (*regibus ortum* como cláusula).[3] Muchas veces César busca el agradable paralelismo de *cola* simétricamente dispuestos.

---

1. Bibliografía sobre los *excursus* en H. GESCHE 1976, 259-263; W.M. ZEITLER, Zum Germanenbegriff Caesars. Der Germanenexkurs im sechsten Buch von Caesars *Bellum Gallicum*, en: H. BECK, ed., Germanenprobleme in heutiger Sicht, Berlin 1986, 41-52; en una documentación de la invencibilidad piensa N. HOLZBERG, Die ethnographischen Exkurse in Caesars *Bellum Gallicum* als erzählstrategisches Mittel, Anregung 33, 1987, 85-98.

2. Sobre el vocabulario de César cf. E. MENSCHING 1988, 79-85.

3. VON ALBRECHT, Prosa 75-80.

Su modo de tratar la lengua es funcional. Esto se manifiesta en la determinación de la extensión de las frases, como cuando en *Gall.* 7, 27 a la reflexión se le dedica un periodo completo, a la acción rápida una frase brevísima.[1]

El papel más importante del ablativo absoluto en César (frente a Cicerón) se funda en el hecho de que esta construcción permite incluir en la frase circunstancias accesorias con la máxima brevedad posible. Cicerón, que a menudo tiene presente el desarrollo oratorio, puede en muchos casos haber considerado el ablativo absoluto como árido y privado de evidencia y por esto lo empleó más raramente.

En César puede servir a la dramatización la colocación inicial del verbo (sobre todo porque regularmente observa la costumbre latina de situarlo al final). Al mismo fin sirven los infinitivos y los presentes históricos. También el hipérbaton merece consideración.[2] El estilo de César, en su conjunto orientado más bien al *docere*, puede (precisamente gracias a su sobriedad fundamental) obtener en determinados casos fuertes efectos en el sentido del *movere*; por ejemplo relatos de batallas recuerdan el *epos* de Enio (las parodias de Plauto, como la del *Amphitruo*, constituyen un cierto sustituto del modelo perdido).

A la racionalidad del intento estilístico cesariano se contrapone el estilo emotivo y retórico de Cicerón: personificación de ideas abstractas, paréntesis, anacolutos son evitados por César, que en cierto modo hace gala de su «elocuencia de soldado» (λόγος στρατιωτικοῦ ἀνδρός: Plut. *Caes. 3)*.

Las diferencias estilísticas en César pueden explicarse de varias formas: los defensores de la opinión de que el *Bellum Gallicum* fue escrito todo de una vez ven en estas diferencias sobre todo la manifestación de intenciones artísticas. Otros consideran que pueden dar razón cronológicamente de la evolución estilística (incontestablemente las características externas del estilo del *commentarius* son más fuertes en el libro primero y menos pronunciadas en el séptimo, en el que los recursos artísticos de la historiografía se manifiestan de manera cada vez más decidida). Ciertas negligencias lingüísticas del *Bellum civile* pueden explicarse también por el apresuramiento en la composición de la obra.[3]

La lengua y el estilo de los *Commentarii* se hacen valer por la simplicidad y la elegancia: *nihil est enim in historia pura et inlustri brevitate dulcius* admite Cicerón (*Brut.* 262), a pesar de que su ideal historiográfico sea distinto. El *dulce* alude al ἡδύ del estilo de Jenofonte. Lo que dice Quintiliano de Cicerón (el gusto por este autor sería la medida del progreso personal: *inst.* 10, 1, 112) es transferido a César por E. NORDEN: «del placer obtenido por un periodo cesariano pensado con consecuencia lógica y es-

1. VON ALBRECHT, *ibid.* 80-89.
2. H.C. GOTOFF, Towards a Practical Criticism of Caesar's Prose Style, ICS 9, 1984, 1-18.
3. Los dos aspectos mencionados por último en K. BARWICK 1951.

tructurado con lapidario vigor lingüístico se puede sacar de forma aproximada un criterio para medir la propia sensibilidad por la energía, la fuerza de voluntad y la grandeza romana».[1] Montaigne anota en el frontispicio de su edición cesariana: «le plus disert, le plus net et le plus sincère historien qui fut jamais».[2] Sin suscribir el juicio moral del francés, debemos sin embargo estar de acuerdo con él en la alabanza del estilo cesariano. «La facilidad de César para conseguir la victoria se reconoce también en su estilo» (Herder, siguiendo a Quint. *inst.* 10, 1, 114).[3] Que la selección de los vocablos sirva también a fines de propaganda es del todo natural en el gran estratega.[4]

Universo conceptual I: Reflexión lingüístico-literaria

No se puede hablar en el caso de César de una teoría historiográfica; él elevó el *commentarius* al nivel de literatura, pero su aspiración principal no es ciertamente alcanzar la gloria como escritor.

Su obra *De analogia*[5] pone la corrección lingüística como fundamento de la elocuencia. En el espíritu de su maestro M. Antonio Gnifón, César propugna el principio de la analogía (esto es, la observancia de una regularidad rígida) contra la anomalía, la costumbre lingüística con todas sus irregularidades. Así César usa *frustro* en vez de *frustror* y en la declinación en *-u-* forma el dativo también en el masculino con la terminación *-u* (en vez de *-ui*). Fue él, con toda probabilidad, quien unificó la ortografía del superlativo (*-imus* en vez de *-umus*: Quint. *inst.* 1, 7, 21). *De analogia*, dedicado a Cicerón, debía constituir la base para doctrinas retóricas más

1. NORDEN, LG 48.

2. B. CHEVALLIER, Montaigne lecteur et juge de César, en: Présence de César, 91-107, espec. 101.

3. *Vom Einfluss der Regierung auf die Wissenschaften und der Wissenschaften auf die Regierung* 3, 25 (Werke, ed. SUPHAN 9, 333). Sobre lengua y estilo: O. WEISE, Charakteristik der lateinischen Sprache, Leipzig y Berlin 1909[4], reimp. 1920, 143-165, comparación con Cicerón; E. WYSS, Stilistische Untersuchungen zur Darstellung von Ereignissen in Caesars *Bellum Gallicum*, tesis Bern 1930; M. DEINHART, Die Temporalsätze bei Caesar, tesis München 1936; J.J. SCHLICHER, The Development of Caesar's Narrative Style, CPh 31, 1936, 212-224; W.S. VOGEL, Zur Stellung von *esse* bei Caesar und Sallust, tesis Tübingen, Würzburg 1938; A. MARSILI, De praesentis historici usu apud Caesarem, Lucca, 1941; J. MAROUZEAU, Traité de stylistique latine, Paris, 1946[2], espec. 236, 264, 282, 328 s.; K. DEICHGRÄBER, *Elegantia Caesaris*. Zu Caesars Reden und *Commentarii*, Gymnasium 57, 1950, 112-123, ahora en: D. RASMUSSEN, ed., Caesar, WdF 43, Darmstadt 1967, 208-223; K. BARWICK 1951; J.A.M. VAN DER LINDEN, Een speciaal gebruik van de ablativus absolutus bij Caesar, tesis Amsterdam 1955, 's Gravenhage 1955; E. MENSCHING 1980, 75-87 (bibl.).

4. E. ODELMAN, Aspects du vocabulaire de César, Eranos 83, 1985, 147-154; Friedrich MAIER, Herrschaft durch Sprache. Caesars Erzähltechnik im Dienste der politischen Rechtfertigung, Anregung 33, 1987, 146-154.

5. H. DAHLMANN 1935; H. DREXLER, Parerga Caesariana, Hermes 70, 1935, 203-234.

elevadas, como las que había desarrollado Cicerón en *De oratore*. Así la teoría analogista cesariana se refiere exclusivamente a la elocuencia. Por ello en esta obra César es un analogista moderado; del orador se espera, en efecto, una cierta consideración de la costumbre lingüística, aunque no fuese más que por consideración al público (cf. Varro *ling.* 9, 1, 5)). Desde el momento en que César se preocupa del *buen* uso lingüístico (*pura et incorrupta consuetudo*, cf. Cic. *Brut.* 261), *analogia* y *usus* no constituyen verdaderos opuestos. César reivindica para sí el *facilis et cotidianus sermo*, para Cicerón la *copia*. Quizá[1] el célebre *fr.* 2 del *De analogia* cesariano (en Gell. 1, 10, 4) está dirigido contra intentos analogistas de acuñaciones lingüísticas contrarios a lo natural (cf. Cic. *Brut.* 259-261 sobre Sisena). Los principios que César realiza por lo demás en sí mismo, son *Latinitas*, *pura et inlustris brevitas*, *elegantia*.

Universo conceptual II

El contenido conceptual no es separable en César de la orientación. Ya en la elección de los hechos se manifiesta una reducción que procura seguridad al lector. Ya que se habla casi exclusivamente de hechos militares, César se muestra siempre en su aspecto más enérgico.[2] Es un gran simplificador. La verosimilitud de los *Commentarii* es interna, no ofrece por tanto ninguna garantía de verdad. Pero un buen abogado construye su arenga con hechos que individualmente son verdaderos, aunque su disposición siga una dirección determinada.

Tampoco los valores morales son para César algo absoluto, sino que son reducidos a simples instrumentos de su estrategia de éxito. Esto, entre otras cosas, hace cuestionable el empleo de los *Commentarii* como lectura para principiantes.[3] Sólo un adulto puede calar y gustar el meditado juego táctico de la obra.[4] Las generaciones precedentes han usado dos medidas diferentes: se rechazaba (con un cierto fundamento) como fría y cínica la estrategia ovidiana del éxito erótico (aunque en el *Ars amatoria* se reconoce inmediatamente el tono bromista); para César

1. H. Drexler *ibid.*

2. E. Mensching 1988, 178.

3. Para César como lectura de nivel superior excelente E. Römisch, Lektüremodelle, en: Beiträge zur Lehrerfortbildung, Klassische Philologie, Wien 1973, 103-120, espec. 106 s.

4. Cf. L. Leo, Die römische Literatur und die Schullektüre, Das humanistische Gymnasium 21, 1910, 166-176, espec. 175: «Por lo que se refiere a César, debo dar razón a los que quieren tenerlo lejos de la escuela. Ciertamente, posee la simplicidad del poderoso, cuyas palabras son acciones; y el ejército romano en la antigua Galia y sus adversarios Ariovisto y Vercingetórige son ciertamente aptos para ejercitar la fantasía. Pero el modo de conducir la guerra y la tendenciosidad del relato no pueden dejar de repugnar a los espíritus jóvenes; el libro puede ser comprendido de forma exacta sólo desde el punto de vista de la gran política. Y es y sigue siendo una extravagancia el hecho de que el gran César *pueros elementa docet*». Ahora H. Cancik, Rationalität und Militär – Caesars Kriege gegen Mensch und Natur, en: H.-J. Glücklich, ed., Lateinische Literatur, heute wirkend, vol. 2, Göttingen 1987, 7-29.

en cambio se era mucho menos sensible; sus libros persiguen su fin absolutamente en serio.

César conserva con todo cuidado (*diligentissime conservavit*, *Gall.* 2, 28) los pocos nervios supervivientes. Hasta aquí todo está bien. Pero la afirmación está precedida por una oración final: *ut in miseros ac supplices usus misericordia videretur*. El *videretur* (aunque no significa «apareciese», sino «se viese») deja helado al lector: el cálculo entra también en la misericordia. La preocupación por el efecto sobre el público no abandona nunca a César. La misericordia es considerada aquí no como un valor ético, sino como un instrumento de táctica política. Esta «mercadería» se lleva a niveles preocupantes. Y el citado *videtur* no es puesto allí por un «malévolo Tácito» cualquiera, sino que es escrito por el mismo protagonista de la acción, con plena conciencia de ello. No es cuestión de seres humanos –incluso cuando se puede «permitir» la humanidad, porque no representan ya ningún peligro; se trata sólo de la imagen del autor. Este pasaje no es un caso aislado; del mismo modo César (*civ.* 3, 1, 5) deja al pueblo una decisión para aparecer de ese modo bajo una luz favorable (dos veces el verbo *videri*). El individuo considera todo (los mismos valores e incluso las personas) sólo como medios para conseguir un fin.[1]

La impresión queda confirmada cuando nos fijamos en la representación de los diferentes personajes en el *Bellum Gallicum*.[2] Es una decisión fundamental de César la de tomar en consideración casi exclusivamente los hechos militares[3] (se calla por ejemplo los motivos políticos de la expedición a Britania: la competencia con Pompeyo) y en el interior de este ámbito tener en cuenta solamente los siguientes factores: sus capacidades superiores de general, la entrega y el valor de sus soldados, la legitimidad de la guerra conducida por él, la estigmatización del adversario con el sello de la locura, de la ceguera, del fanatismo. La contraposición entre acción racional e irracional es un rasgo fundamental de la historia militar cesariana.[4]

Cuando César acusa de *amentia* a un político «realista» como Dumnórige, no se trata de una afirmación objetiva a propósito del galo, sino que designa su in-

1. Hay que reconocer que en estos pasajes César es de una franqueza verdaderamente espantosa.

2. E. MENSCHING, Caesars Interesse an Galliern und Germanen (sobre: E. KOUTROBAS, Die Darstellung der Gegner in Caesars *Bellum Gallicum*, tesis Heidelberg 1972), GGA 227, 1975, 9-22; Ch. M. TERNES, Les barbares dans les *Commentaires sur la Guerre des Gaules de Jules César*, BAL 10, 1980, 53-70.

3. Para la esporádica mención de los otros campos de su actividad en el *Bellum Gallicum*: E. MENSCHING 1988, 3-20.

4. H. CANCIK, Disziplin und Rationalität. Zur Analyse militärischer Intelligenz am Beispiel von Caesars *Gallischem Krieg*, Saeculum 37, 1986, 166-181.

capacidad de valorar exactamente las reacciones de César (*Gall.* 5, 7, 2). Hasta un personaje fundamental como Vercingetórige le interesa a César desde un solo punto de vista: como campeón de la libertad de la Galia. Un elemento importante –la precedente actividad filoromana de este héroe– es dejada por completo en la sombra por César. Del mismo modo no se nos hacen conocer jamás los motivos reales de la lucha encarnizada de los galos. César se contenta, por ambos lados, con el honorable motivo de la «lucha por la libertad», no sin añadir que los propugnadores de este ideal no están a la altura de su propia elevada ambición: encontramos aquí, incidentalmente, el mismo modo de pensar de la crítica cesariana a Catón.[1]

El verdadero fondo –el resentimiento por el despotismo de César, la disolución de las antiguas estructuras en la Galia y la falta de un orden nuevo satisfactorio– desaparece detrás de la «lucha por la libertad» genéricamente común a cada hombre o como mucho detrás del odio de un Critognato (7, 77) hacia los romanos «en general».

César no parece tener una alta opinión de los galos. Los mejores de ellos destacan ante sus ojos por características «no galas»: Diviciaco por su *egregia fides, iustitia, temperantia* (1, 19, 2), Ambiórige por su *consilium* (5, 34, 1), Vercingetórige por su *summa diligentia* (7, 4, 9).[2]

La representación de los oficiales cesarianos es ambivalente; a veces parece reconocer la validez de su actuación y en consecuencia disculparlos, a veces se puede observar lo contrario. La profunda participación interior en la heroica muerte de Curión quiere ciertamente servir de «pararrayos» también para la simpatía del lector; de tal modo no puede crearse una compasión demasiado fuerte para Pompeyo, cuya muerte es descrita en el libro siguiente.

Ya hemos aludido a la manera como César falsea la actitud de Pompeyo y de sus partidarios (lo que vale también para los habitantes de Marsella). Son transformados en «fanáticos», de modo no diferente al de los galos rebeldes. También aquí César distribuye unilateralmente luces y sombras: disminuye sistemáticamente a los heduos, y con ello exalta a Vercingetórige.

César mismo subraya por ejemplo su previsión por los heduos y su decepción ante su ingratitud. Del mismo modo en la guerra civil pone en evidencia en toda ocasión su propia disponibilidad para negociar y su amor por la paz. Ello ocurre sólo para que, en el momento oportuno, pueda afirmar que ya incluso *su* inagotable paciencia llega a su fin y que deja la última palabra a las armas. De este modo, cui-

1. Plin. *epist.* 3, 12, 2 s. = *fr.* 6 KLOTZ p. 189; H.J. TSCHIEDEL, Caesar und der berauschte Cato, WJA NF 3, 1977, 105-113.

2. E. MENSCHING 1975, 21, n. 16.

dando el propio «ethos» –para expresarnos en términos retóricos–, acredita la tesis de la culpabilidad de Pompeyo y de los optimates en relación con la guerra civil.

Detengámonos todavía un poco más sobre el universo de valores cesariano. El comandante asegura que actúa de conformidad con las tradiciones políticas romanas (p. ej. *Gall.* 1, 10, 2). A pesar de ello los valores romanos tradicionales no tienen para él validez vinculante. Sus contemporáneos están de acuerdo en considerar que su marcha contra Italia no es conciliable con la *pietas erga patriam* de la antigua tradición romana. ¿Qué valores, pues, coloca César personalmente en el primer puesto?

En la guerra civil César se hace campeón de su propia *dignitas* y del honor de los tribunos de la plebe, que se mueven a su alrededor. Está en juego la posición que el particular se ha conquistado con su acción. Para César no es decisiva la cuestión jurídica (MOMMSEN) sino la del honor y la de la reivindicación del propio rango (*dignitas*). En el *Bellum civile* la argumentación pone su acento no sobre los aspectos legales, sino sobre los éticos. Hircio aporta una sumaria justificación desde la perspectiva jurídica (*Gall.* 8, 52-55). César trata precisamente de producir la impresión de que el senado ha faltado a la corrección política tradicional. Él mismo, por lo demás, olvida el presupuesto fundamental de la tradicional *dignitas* romana, es decir, que la dignidad de rango puede existir no en sí, sino sólo en el interior de un ordenamiento firmemente constituido. Aquí la sumisión republicana al estado se transforma en una concepción reivindicativa de sabor moderno: una patria que no aprecia convenientemente los méritos individuales no es ya digna, por su parte, de ser respetada. Aquí César anticipa aspectos que jugarán un papel esencial en la liberación del individuo en la Edad Moderna.

Tonos cordiales se advierten solamente cuando César habla de sus soldados. Entonces no es parco en alabanzas, pero una vez más no sin intención. Según un dicho cesariano (verdadero o bien inventado), de hecho, dos son los presupuestos de la dignidad: dinero y soldados (Cass. Dión 42, 49, 4); con las riquezas se obtienen las tropas y viceversa. La tremenda grandeza de César reside en la coherencia con la que persigue sus propias metas personales subordinando todo a ellas, incluso la moral y la humanidad. Según el juicio de Cicerón (Cic. *Marcell.* 23-25) César quizá ha vivido bastante para su propia índole y para la gloria, pero ciertamente demasiado poco para la patria. Como hijo de una nueva época, se ha dejado a sus espaldas los vínculos antiguos.

Hablemos ahora de la indulgencia (*clementia*) de César, a la que debe tanto el éxito como la ruina. Emparentada en la tradición romana con el perdón (*ignoscere*),[1] comporta la renuncia a un castigo al que de por sí se tendría derecho. Los

1. Plaut. *Mil.* 1252; *Trin.* 827; Cic. *ad Brut.* 1, 15, 10; Sen. *clem.* 2, 3, 1.

romanos atribuyen a sus antepasados este comportamiento en relación con los vencidos.[1] En César es celebrada (ciertamente con razón) como un rasgo natural. Pero es también un programa, como muestra la carta de César a Balbo y Opio: *haec nova sit ratio vincendi, ut misericordia et liberalitate nos muniamus.*[2] El concepto de que la benevolencia es la mejor guardia del cuerpo del señor deriva de un tópico monárquico;[3] César evita personalmente el término *clementia*, ciertamente porque supone la inferioridad de quien es objeto de ella; habla de *misericordia*, *lenitas*, *liberalitas*. Ejercita esta virtud sobre todo hacia sus conciudadanos, según el principio romano tradicional del *parcere civibus* (Plut. *Mar.* 43). En la guerra civil, en consideración de la colaboración futura, es casi una necesidad. Después de lo que había pasado bajo Sila, por otra parte, se esperaba mayor dureza y se la atribuía también a Pompeyo, en el caso de que triunfase; pero sobre todo César no tiene en cuenta el hecho de que lo que los temperamentos mediocres soportan menos que nada es ser deudores para con otra persona de un gran beneficio. En la guerra gálica, por el contrario, a duras penas se pueden encontrar trazas de la *clementia*; por ejemplo en *Gall.* 8, 44, 1 César manda cortarles las manos a todos los hombres aptos para las armas, ya que a causa de su conocida indulgencia no corre peligro de ser acusado de crueldad: así –con perspicacia de soldado– Hircio. En general César aplica con relación a los no romanos criterios diversos, cuyo maquiavelismo provoca el desdén incluso de sus ciudadanos. En efecto, Cicerón describe con palabras demoledoras[4] los malos tratos a que somete César a naciones libres y Catón avanza la propuesta de consignarlo a los germanos traicionados por él (Plut. *Caes.* 22).

Tradición

A la antigüedad tardía remontan dos clases de manuscritos: una (Alpha) comprende sólo el *Bellum Gallicum*, otra (Beta) el *Corpus Caesarianum* entero. Alpha se funda en una edición antigua que confrontaba entre sí redacciones diferentes. La preeminencia de Alpha o de Beta es controvertida. Piedras miliares de la crítica cesariana son las ediciones de MEUSEL y KLOTZ.[5]

El problema de las interpolaciones, que se plantea especialmente para la parte intro-

1. Catón en Gell. 6, 3, 32 s.; Quinto Metelo Celer a Cic. *fam.* 5, 1; cf. Sall. *Catil.* 9, 3-5 *aequitas*; Liv. 45, 8, 5.

2. Carta del 13 de marzo del 49 a.C., Cic. *Att.* 9, 7 c.

3. Diog. Laert. 1, 97 sobre Periandro de Corinto; Xen. *Kyr.* 7, 5, 84; Isokr. 10, 37; Plut. *Caes.* 57.

4. Cic. *off.* 2, 27 s.; cf. también Curión padre en Cic. *Brut.* 218.

5. Bibliografía sobre los manuscritos: V. BROWN, Latin Manuscripts of Caesar's *Gallic War*, en: Paleographica diplomatica et archivistica. Studi in onore di G. BATELLI, Roma 1979, vol. 1, 105-157; más bibl. *infra*.

ductoria del libro primero[1] y para los *excursus* del *Bellum Gallicum* se resuelve generalmente en la actualidad en el sentido de la autenticidad. Solamente al *excursus* zoológico (6, 25-28) se le niega con toda probabilidad la autenticidad cesariana.

Pervivencia[2]

La gloria de César es casi independiente de sus escritos. En la Antigüedad no encuentra muchos lectores: se encuentran indicios en las obras de Livio, Nicolás Damasceno, Plutarco, Tácito, Apiano, Casio Dión y Amiano Marcelino. Asinio Polión, historiador escrupuloso, pone en duda su credibilidad y su meticulosidad (Suet. *Iul.* 56). Ya entre los augústeos César pasa a segundo plano detrás de su hijo adoptivo. Es controvertido si Lucano utilizó el *Bellum civile*. Quintiliano admira a César como orador, pero no menciona los *Commentarii*. Los Padres de la Iglesia saben de la *clementia* de César,[3] pero casi nada de sus escritos; Orosio es cierto que lee el *Bellum Gallicum*, pero lo considera obra de Suetonio.

En la Edad Media se origina un número relativamente elevado de transcripciones, pero César está ausente de las recomendaciones de lectura[4] de Alcuino (s. IX), de Walther de Speyer (s. X), de Konrad de Hirsau (s. XII) y de Eberhard el Alemán (s. XIII). Los autores que citan a César proceden en la Edad Media principalmente de Francia y de Alemania, y parecen conocer solamente el *Bellum Gallicum*. Hacia el año 1300 Máximo Planudes traduce esta última obra al griego. En el umbral de la Edad Moderna César es admirado por Dante y Petrarca. Pronto es leído por autores tan diferentes como Maquiavelo y Montaigne. En el siglo XV Andrea Brenzio escribe un discurso de César a sus soldados. Shakespeare (*Julius Caesar*) y Händel (*Giulio Cesare*) forman parte de sus admiradores. En los planes de enseñanza de Melanchthon para las escuelas consiliares de la Reforma, César sin embargo no está representado. Defendido por Erasmo y por los jesuitas comienza ya en el siglo XVI –primero como modelo de latín clásico simple– su marcha victoriosa a lo largo de las escuelas de Europa.[5] Los *Helvetiogermani* y el *Iulius redivivus* de Nicodemus Frischlin (1547-1590) se encuentran entre los primeros dramas escolares. La gloria de César se extiende más allá del círculo de los escritores de cosas militares,[6] que lo aprecian merecidamente y lo citan. En su

1. W. HERING, Die Interpolation im Prooemium des *Bellum Gallicum*, Philologus 100, 1956, 67-99.

2. Numerosos ensayos sobre diferentes problemas en: R. CHEVALLIER, ed., 1985.

3. Lact. *inst.* 6, 18, 34 s.; 3, 18, 11 s.; Aug. *epsti* 104, 16; Oros. 6, 17.

4. W. RICHTER 1977, 18-21 (bibl.); para Francia y Alemania V. BROWN, The Textual Transmission of Caesar's *Civil War*, Leiden 1972, 14, n. 2.

5. F.A. ECKSTEIN, Lateinischer und griechischer Unterricht, Leipzig 1887, 217-225.

6. M. JÄHNS, Cäsars *Commentarien* und ihre literarische und kriegswissenschaftliche Folgewirkung, Militär-Wochenblatt, 7.° suplemento, Berlin 1883, 343-386.

exaltación están singularmente de acuerdo ilustrados como Wieland, democráticos como Mommsen, monárquicos como Napoleón I y Napoleón III, aristocráticos como Nietzsche o Gundolf.[1] Jacob Burckhardt lo considera por un momento como «el más grande de los mortales».[2] Ni siquiera Bernard Shaw le niega su admiración.[3] *Los negocios del Señor Julio César* de Brecht son una caricatura, que podría servir de correctivo, si estuviese más cuidada desde el punto de vista histórico.[4] *The Ides of March* de Thornton Wilder (1948) diseñan la imagen de un regidor inteligente y humano en un mundo que se hunde; por el contrario W. Jens (*Die Verschwörung*, 1974) subraya el frío cálculo del *imperator* en toda su consecuencia, que alcanza hasta representar su propia muerte. «Nos hemos hecho demasiado humanos para no experimentar disgusto ante los triunfos de César.» ¿Cuándo se hará verdad esta afirmación de Goethe a Eckermann?[5]

Los *Commentarii* son un caso único en cuanto representación de alto valor literario de uno de los más grandes hombres de acción de la historia mundial. Son una piedra miliar en la literatura de memorias; su significado para la historia de la autobiografía[6] es todavía difícil de estimar. Para comprender la grandeza de César como táctico y estratega son necesarios en todo caso gran empeño interpretativo y rica experiencia vital. La dialéctica implícita en el hecho de que el más grande de los romanos no es deudor de la propia grandeza a la república romana y menos que nada a las virtudes romanas tradicionales no puede ser percibida por principiantes.

Como gran individuo, que ha programado su vida sin preocuparse de los demás, César ha sido celebrado en el siglo XIX y todavía en el XX. En el punto clave entre la caída de los vínculos republicanos y el nuevo orden imperial realiza para él –y sólo para él– aquella libertad sin límites que antes y después no es ni siquiera posible soñar. Bajo este aspecto forma parte, junto con héroes del espíritu como Catulo o Lucrecio, de los fenómenos sintomáticos de una época que a menudo en la Edad Moderna es considerada como espiritualmente afín.

A pesar de ello se duda en nombrarlo junto a los dos grandes poetas. Los juegos de gladiadores vulgarmente dispendiosos organizados por él para hacerse popular, el número sin precedentes de los muertos de guerra y la falta de una acción

1. V. PÖSCHL, Gundolfs Caesar, Euphorion 75, 1981, 204-216.

2. H. STRASBURGER, Jacob Burckhardts Urteil über Caesar, en: D. BREMER, A. PATZER, ed., Wissenschaft und Existenz, WJA NF, suplemento 1, 1985, 47-58.

3. M. VON ALBRECHT, Bernard Shaw and the Classics, CML 8, 1987, 33-46; 8, 1988, 105-114.

4. W.D. LEBEK, Brechts Caesar-Roman: Kritisches zu einem Idol, en: B. Brecht – Aspekte seines Werkes, Spuren seiner Wirkung, München 1983, 167-199.

5. A. Eckermann el 24 de noviembre de 1824; Gespräche 3, 142; ed. conmemorativa, vol. 24, Zürich 1948, 124.

6. G. MISCH, Geschichte der Autobiographie, 1, 1, Bern 1948³, 248-252.

política constructiva no pertenecen propiamente a los caracteres distintivos de un promotor de la cultura, sino que sirven más bien para desenmascarar el genial general como una suerte de jugador de gran estilo –grande también en la falta de simulación con la que subordina patriotismo, humanidad y moral a su propia voluntad de poder.

La concepción (científicamente fundada) de la topografía y de los instrumentos de poder militar como también de la tecnología en relación con ellos y su aplicación sin escrúpulos a fines determinados forman parte sin duda de aquellas realizaciones preñadas de consecuencias sobre las cuales a menudo parece orientarse –¿para su bien?– la civilización moderna.

La historia de la literatura debe valorar el hecho de que César es también un genial estratega de la palabra y de la guerra psicológica.[1] Así hoy se descubre al César propagandista y escritor histórico. La comparación entre la lengua de César y la de Cicerón está todavía en sus comienzos. La lengua y el estilo del *Corpus* prometen conclusiones que van más allá de la relación entre la lengua literaria y la usual. No está suficientemente explorada la influencia ejercida por César sobre la literatura técnica moderna de táctica militar, es decir, sobre su sector más peculiar. También una historia del anticesarianismo es una laguna a rellenar.

Corpus Caesarianum

El octavo libro del Bellum Gallicum

César llevó su narración sólo hasta la victoria sobre Vercingetórige. La laguna entre el 51 a.C. y el comienzo de la guerra civil (49 a.C.) fue cubierta por el oficial cesariano Hircio. El libro octavo se distingue por tanto de los precedentes ya por el hecho de que abarca dos años (8, 48, 10). Contiene además un proemio,[2] en el que su autor se presenta y desarrolla su propia concepción del *commentarius*. Su libro –libre de *excursus*, descripciones e incluso de discursos– corresponde a esta concepción mucho más que la obra de César.[3] Episodios que se corresponden entre sí simétricamente son la guerra contra los belovacos (6-23) y el exitoso asedio de Uxellodunum (32-44). La conclusión de la acción principal está constituida por un duelo (47-48, 9). La lengua se aleja poquísimo del latín de César;[4] los relatos del comportamiento cruel de César están torpemente motivados –ciertamente sin mala intención–; por este motivo Hircio no debe ser considerado como el responsable de la propaganda cesariana. Un capítulo que no entra en el esquema (49) ilustra los principios de la administración provincial cesariana.

---

1. Recientemente se ha prestado atención a los caballeros itálicos como el público al que se dirige César: E. MENSCHING 1988, 31-35.

2. De esta llamada «epístola a Balbo» se niega a veces su paternidad hirciana: L. CANFORA, Cesare continuato, Belfagor 25, 1970, 419-429; sobre la autenticidad: W. RICHTER 1977, 193-196.

3. Cf. H.A. GÄRTNER 1975, 118-122.

4. M.F. BUFFA, Struttura e stile di *B.G.* VIII, SRIC 7, 1986, 19-49.

El *Bellum Alexadrinum*, el *Bellum Africum* y el *Bellum Hispaniense* quizá fueron escritos por compañeros de armas, animados por Hircio o por Lucio Cornelio Balbo.[1]

Bellum Alexandrinum

El llamado *Bellum Alexandrinum* abarca el periodo entre septiembre del 48 y agosto del 47 a.C. El lector es conducido de un ambiente a otro con una cierta independencia de la cronología: Egipto, Armenia, Iliria, Hispania, Siria, Armenia, Asia Menor. Los combates en Alejandría, conducidos por el propio César, ocupan amplio espacio en la obra y son narrados de forma convincente. El autor muestra un excelente conocimiento de los detalles, como puede poseerlo solamente un testigo ocular (cf. también en 3, 1 y 19, 6, la primera persona del plural); dado que Hircio no fue a Alejandría, no puede por lo tanto ser tomado en consideración como posible autor.[2]

La manera narrativa vivaz, incluso apasionada (*spectaculo* 15, 8) no recuerda ni a César ni a Hircio, y muchas veces parece preludiar a Salustio y a Livio. La aspiración literaria se manifiesta también en el estilo ligeramente retórico y en la predilección por elementos de filosofía popular (*magnitudo animi* 32, 3; la fortuna de César 43, 1). El autor no duda ni siquiera, en ocasiones, en lanzarse a hacer reflexiones (7, 2; 23, 1).

Bellum Africum

El desconocido autor del *Bellum Africum* es un soldado y participó personalmente en la campaña (finales del 47 - mitad de abril del 46 a.C.), con toda probabilidad como oficial. La narración está ordenada cronológicamente y no contiene ni proemio ni *excursus*; la lengua no es ni arcaica ni vulgar,[3] la expresión es simple y clara. Mientras que César acostumbra subrayar la sucesión temporal, el autor del *Bellum Africum* prefiere expresiones que indican contemporaneidad (*interim*). De ello deriva la impresión de una estrecha conexión de los acontecimientos entre sí; el punto de vista se mueve con frecuencia de una parte a la contraria. En medio de fidedignos relatos de operaciones militares aparece una escena vivaz que ilustra cómo partidarios pompeyanos prefieren obedecer a un rey bárbaro antes que a un comandante romano (57). El autor no es un literato como César, pero tampoco un hombre sin cultura. Le falta, ciertamente, la plena comprensión de los planes de César, pero es un seguidor fiel de su comandante. Entre los adversarios solamente destaca a Catón (88, 5).

---

1. Estos escritos se diferencian por ejemplo en la valoración de la fortuna de César: P.R. MURPHEY, Caesar's Continuators and Caesar's *felicitas*, CW 79, 1986, 307-317.

2. Sobre Hircio como compositor del *Bellum Alexandrinum*: O. SEEL, Hirtius, Klio Beih. 35, NF 22, Leipzig 1935; sobre los continuadores de los *Bella* cesarianos: W. RICHTER 1977, 191-223.

3. En el *Bellum Africum*, de todas formas, *grandis* es más frecuente que *magnus*. Otras observaciones y bibl.: W. RICHTER 1977, 211, 65.

Bellum Hispaniense[1]

El autor del *Bellum Hispaniense* (diciembre del 46 - agosto del 45 a.C.) también ha tomado parte personalmente en las operaciones (cf. 29, 6 *existimabamus*). Es más capaz de comprender los detalles técnicos de la guerra que el curso del conflicto en su conjunto, para no hablar de las conexiones políticas. Es particularmente fiable como testimonio histórico precisamente por su incapacidad para distinguir lo que es esencial de lo que no lo es. Ingenuamente (1, 4; 18; 20-22, etc.) manifiesta su propia prevención contra Cn. Pompeyo el Joven. Con los mismos trazos lineales subraya en cada pasaje las cualidades de César. El hecho de que los datos numéricos sobre los muertos de Munda (1000 contra más de 30000: 31, 9-10) parecen increíbles es imputable al cuartel general cesariano.

Lengua y estilo son dignos de notarse desde un doble punto de vista. Por un lado el autor es cercano al lenguaje popular (por ejemplo usa *bene* en el sentido de «mucho»). Por otro –rompiendo el estilo del *commentarius*– presenta citas ennianas; agradable es el ornato poético en la descripción de una modesta retirada (*nostri cessere parumper* 23, 3; cf. también 31, 7 y –ciertamente poético, con toda probabilidad ennianos–[2] 5, 6); la descripción de un duelo –introducida por una comparación mitológica– se mueve en la línea de la analística romana (25, 3-8); también los dos discursos (17 y 42) dejan ver trazas de una educación retórica.[3] Las sobreabundancias expresivas atestiguan en parte un conmovedor esfuerzo por conseguir una dicción «culta» (*nocturno tempore* en vez de *noctu*; *hoc praeterito tempore* en vez de *deinde*), en parte la falta de rigor lógico (*cogebatur necessario*; *ex celeri festinatione*; y hasta: *non esse commissurum ut ad subsidium mittendum se committeret*). Poca atención se ha reservado al disimulado, seco humorismo del autor; desde este punto de vista podría recibir nueva luz el empleo de citas y de dichos. El *Bellum Hispaniense* es por tanto una fuente de primer plano –todavía no agotada– también por la psicología del lenguaje; sin embargo nuestro gozo se ve empañado por la mala tradición.

Ediciones: Romae 1469. * *Gall.*: A. KLOTZ, Lipsiae 1952[4]. * O. SEEL, Lipsiae 1961. * W. HERING, Leipzig 1992[2]. * F. KRANER, W. DITTENBERGER, H. MEUSEL (TC), Berlin 1913[17], con epílogo y supl. bibl. de H. OPPERMANN 1960[18]. * M. DEISSMANN (Tr), Stuttgart 1980. * H.J. EDWARDS (TTrN), London 1917, reimp. 1986. * O. SCHÖNBERGER (TTrN), München 1990. * *civ.*: A.G. PESKETT (TTrN), London 1914. * A. KLOTZ, Lipsiae 1950[2], con supl. de W. TRILLITZSCH 1964, reimp. 1992. * J. M. CARTER (TTrC), Warminster 1991. * F. KRANER, F. HOFMANN, H. MEUSEL (TC), Berlin 1906[11], con epílogo y supl. bibl.

1. Valoraciones: L. CASTIGLIONI, Decisa forficibus, RIL 84, 1951, 30-54; G. PASCUCCI, Paralipomeni della esegesi e della critica al *Bellum Hispaniense*, ANRW 1, 3, 1973, 596-630, reed. en: G.P., Scritti minori, Firenze 1983, 2, 771-811.

2. E. WÖLFFLIN, Ennius und das *Bellum Hispaniense*, ALL 8, 1893, 596 s.

3. W. RICHTER 1977, 220-223.

de H. OPPERMANN 1959[12]. * O. SCHÖNBERGER (TTrN), München 1990[2]. * *Bell. Alex., Bell. Afr., Bell. Hisp.*: A.G. WAY (TTrN), London 1955, reimp. 1978.* *Bell. Alex., Bell. Afr., Bell. Hisp., frg.*: A. KLOTZ, Lipsiae 1927. * *Bell. Alex., Bell. Afr., Bell. Hisp., civ.*: H. SIMON (Tr), con introd. de Chr. MEIER, pref. de H. STRASBURGER, Bremen 1964. * *Bell. Alex.*: R. SCHNEIDER (TC) Berlin 1888. * R. GIOMINI (TC), Roma 1956. * *Bell. Afr.*: R. SCHNEIDER (TC), Berlin 1905. * *Bell. Hisp.*: A. KLOTZ (C), Leipzig 1927. * G. PASCUCCI (TC), Firenze 1965. ** *Índices, léxico*: C.M. BIRCH, Concordantia et Index Caesaris, 2 vols., Hildesheim 1988. * H. MEUSEL, Lexicon Caesarianum, Berlin 1887-1893, reimp. 1958. ** *Bibl.*: H. OPPERMANN, Probleme und heutiger Stand der Caesarforschung, en: D. RASMUSSEN, ed., Caesar, Darmstadt 1967, 485-522. * J. KROYMANN, Caesar und das *Corpus Caesarianum* in der neueren Forschung: Gesamtbibliographie 1945-1970, ANRW 1, 3, 1973, 457-487. * H. GESCHE, Bibliographie, en: H.G., Caesar, Darmstadt 1976, 207-325.

F.E. ADCOCK, Caesar as Man of Letters, Cambridge 1956; al. Göttingen 1958, 1962[2]. * A. ALFÖLDI, Studien über Caesars Monarchie, Arsberättelse Lund 1, 1953, 1-82. * A. ALFÖLDI, Das wahre Gesicht Cäsars, AK 2, 1959, 27-31. * A. BACHOFEN, Cäsars und Lucans *Bellum Civile*. Ein Inhaltsvergleich, tesis Zürich 1972. * K. BARWICK, Caesars *Commentarii* und das *Corpus Caesarianum*, Philologus Suppl. 31, 2, Leipzig 1938. * K. BARWICK, Caesars *Bellum civile*. Tendenz, Abfassungszeit und Stil, SSAL 99, 1, Berlin 1951. * F. BECKMANN, Geographie und Ethnographie in Caesars *Bellum Gallicum*, Dortmund 1930. * R.G. BÖHM, Vigiliae Hibericae. Emendationen zum Text des Bellum Hispaniense, vol. 1, Freiburg 1988. * R.G. BÖHM, Vigiliae Iulianae. Emendationen zu Caesars *Bellum Gallicum*, Libro 1, 1 bis 3, 6, vol. 1, Freiburg 1991. * F. BÖMER, Der Commentarius. Zur Vorgeschichte und literarischen Form der Schriften Caesars, Hermes 81, 1953, 210-250. * H. BRUHNS, Caesar und die römische Oberschicht in den Jahren 49-44 v. Chr., Göttingen 1978. * J.-P. CHAUSSERIE-LAPRÉE, L'expression narrative chez les historiens latins, Histoire d'un style, Paris 1969. * R. CHEVALLIER, ed., Présence de César. Actes du Colloque des 9-11 décembre 1983. Hommage à M. Rambaud. Caesarodunum XXbis, Paris 1985. * J.H. COLLINS, Caesar as a Political Propagandist, ANRW 1, 1, 1972, 922-966. * J.D. CRAIG, The General Reflection in Caesar's *Commentaries*, CR 45, 1931, 107-110. * F. CUPAIUOLO, Caso, fato e fortuna nel pensiero di alcuni storici latini. Spunti e appunti, BStudLat 14, 1984, 3-38. * M. CYTOWSKA, Jules César dans la tradition littéraire. Quelques réflexions, Eos 72, 1984, 343-350. * W. DAHLHEIM, Julius Caesar. Die Ehre des Krieges und der Untergang der römischen Republik, München 1987. * H. DAHLMANN, Clementia Caesaris, NJW 10, 1934, 17-26; reed. en: D. RASMUSSEN, ed., 32-47. * H. DAHLMANN, Caesars Schrift über die Analogie, RhM NF 84, 1935, 258-275. * L.W. DALY, Aulus Hirtius and the *Corpus Caesarianum*, CW 44, 1950-1951, 113-117. * H. FRÄNKEL, Über philologische Interpretation am Beispiel von Caesars Gallischem Krieg, NJW 9, 1933, 26-41; reed. en: H.F., Wege und Formen frühgriechischen Denkens, München 1955, 1968[3], 294-312 y D. RASMUSSEN, ed., 165-188. * H.A. GÄRTNER, Beobachungen zu Bauelementen in der antiken Historiographie, besonders bei Livius und Caesar, Wiesba-

den 1975. * M. GELZER, Caesar. Der Politiker und Staatsmann, Wiesbaden 1921, 1960[6]. * M. GELZER, Caesar als Historiker, en: M.G., Kleine Schriften 2, Wiesbaden 1963, 307-335. * H. GESCHE, Die Vergottung Caesars, Kallmünz 1968. * H. GESCHE, Caesar, Darmstadt 1976. * H.-J. GLÜCKLICH, Rhetorik und Führungsqualität - Feldherrnreden Caesars und Curios, AU 18, 3, 1975, 33-64. * H.-J. GLÜCKLICH, ed., Caesar als Erzählstratege (= AU 33, 5, 1990; espec. sobre el *bellum iustum*). * W. GÖRLER, Die Veränderung des Erzählerstandpunktes in Caesars *Bellum Gallicum*, Poetica 8, 1976, 95-119. * W. GÖRLER, Ein Darstellungsprinzip Caesars. Zur Technik der Peripetie und ihrer Vorbereitung im *Bellum Gallicum*, Hermes 105, 1977, 307-331. * F. GUNDOLF, Caesar. Geschichte seines Ruhmes, Berlin 1924, reimp. 1968. * F. GUNDOLF, Caesar im 19. Jahrhundert, Berlin 1926, reimp. 1968 (supl. a GUNDOLF, Caesar, 275-360). * S. GUTENBRUNNER, Ariovist und Caesar, RhM 96, 1953, 97-100. * H. HAFFTER, E. RÖMISCH, Caesars *Commentarii de Bello Gallico*. Interpretationen - Didaktische Überlegungen, Heidelberg 1971. * J. HARMAND, Une composante scientifique du *Corpus Caesarianum*: le portrait de la Gaule dans le *De Bello Gallico I-VII*, ANRW 1, 3, 1973, 523-595. * K. HERBIG, Neue Studien zur Ikonographie des C. Iulius Caesar, KJ 4, 1959, 7-14; reed. en: D. RASMUSSEN, ed., 69-88. * W. HERING, Zur Tendenz des *Bellum Gallicum*, AClass 3, 1967, 55-62. * J. KLASS, Cicero und Caesar. Ein Beitrag zur Aufhellung ihrer gegenseitigen Beziehungen, Berlin 1939. * F. KLINGNER, C. Iulius Caesar, en: KLINGNER, Geisteswelt 1965[5], 90-109. * A. KLOTZ, Caesarstudien, Leipzig 1910. * A. KLOTZ, De Plutarchi vitae Caesarianae fontibus, Mnemosyne 3. ser. 6, 1938, 313-319. * U. KNOCHE, Caesars *Commentarii*, ihr Gegenstand und ihre Absicht, Gymnasium 58, 1951, 139-160. * A. LA PENNA, Tendenze od arte del *Bellum Civile* de Cesare, Maia 5, 1952, 191-233. * J. LEEKER, Die Darstellung Cäsars in den romanischen Literaturen des Mittelalters, Frankfurt 1986. * O. LEGGEWIE, Clementia Caesaris, Gymnasium 65, 1958, 17-36. * E. LEHMANN, Dreimal Caesar. Versuch über den modernen historischen Roman, Poetica 9, 1977, 352-369. * U. MAIER, Caesars Feldzüge in Gallien (58-51 v. Chr.) in ihrem Zusammenhang mit der stadtrömischen Politik, Bonn 1978. * Chr. MEIER, Caesar, Berlin 1982. * E. MENSCHING, Caesar und die Germanen im 20. Jahrhundert. Bemerkungen zum Nachleben des *Bellum Gallicum* in deutschsprachigen Texten, Göttingen 1980. * E. MENSCHING, Caesars *Bellum Gallicum*. Eine Einführung, Frankfurt 1988. * Ed. MEYER, Caesars Monarchie und das Principat des Pompeius, Stuttgart 1918, 1922[3], reimp. 1963. * F.-H. MUTSCHLER, Erzählstil und Propaganda in Caesars Kommentarien, Heidelberg 1975. * NAPOLÉON I, Darstellung der Kriege Caesars, Turennes, Friedrichs des Großen, ed. por. H.E. FRIEDRICH, Berlin 1938. * H. OPPERMANN, Caesar - der Schriftsteller und sein Werk, Leipzig 1933. * H. OPPERMANN, Zu den geographischen Exkursen in Caesars *Bellum Gallicum*, Hermes 68, 1933, 182-195. * H. OPPERMANN, Drei Briefe Caesars, HG 44, 1933, 129-142. * H. OPPERMANN, Probleme und heutiger Stand der Caesarforschung, en: D. RASMUSSEN, ed., 485-522. * G. PASCUCCI, I mezzi espressivi stilistici di Cesare nel processo di deformazione storica dei *Commentari*, SCO 6, 1957, 134-174. * G. PASCUCCI, Interpretazione linguistica e

stilistica del Cesare autentico, ANRW 1, 3, 1973, 488-522; reed. en: G.P., Scritti scelti, Firenze 1983, 653-687. * V. POULSEN, Les portraits romains 1: République et dynastie julienne, Kopenhagen 1962. * L. RADITSA, Julius Caesar and his Writings, ANRW 1, 3, 1973, 417-456. * M. RAMBAUD, L'art de la déformation historique dans les commentaires de César, Paris 1952, 1966². * D. RASMUSSEN, Caesars *Commentarii*. Stil und Stilwandel am Beispiel der direkten Rede, Göttingen 1963. * D. RASMUSSEN, ed., Caesar, Darmstadt 1967. * W. RICHTER, Caesar als Darsteller seiner Taten. Eine Einführung, Heidelberg 1977. * K. SCHEFOLD, Caesars Epoche als goldene Zeit der Kunst, ANRW 1, 4, 1973, 945-969. * E. SCHWASE, Das Fortleben von Caesars Schriften in der deutschen Litteratur und Schule seit der Humanistenzeit, NJP 5, 1902, 307-326. * O. SEEL, Caesar-Studien, Stuttgart 1967. * C.E. STEVENS, The *Bellum Gallicum* as a Work of Propaganda, Latomus 11, 1952, 3-18; 165-179. * K. STIEWE, Wahrheit und Rhetorik in Caesars *Bellum Gallicum*, WJA NF 2, 1976, 149-163. * H. STRASBURGER, Cäsar im Urteil der Zeitgenossen, HZ 175, 1953, 225-264 (como edición sep. Darmstadt 1968 rev. y amp.). * H. STRASBURGER, Ciceros philosophisches Spätwerk als Aufruf gegen die Herrschaft Caesars, Hildesheim 1990. * L.R. TAYLOR, The Rise of Julius Caesar, G&R ser. 2, 4, 1957, 10-18. * M. TREU, Zur clementia Caesaris, MH 5, 1948, 197-217. * H.J. TSCHIEDEL, Zu Caesars literarischer Aktualität, en: P. NEUKAM, ed., Widerspiegelungen der Antike. Dialog Schule-Wissenschaft. Klassische Sprache und Literatur 14, München 1981, 78-103. * G. WALSER, Caesar und die Germanen, Studien zur politischen Tendenz römischer Feldzugsberichte, I, Wiesbaden 1956. * S. WEINSTOCK, Divus Julius, Oxford 1971. * L. WICKERT, Zu Caesars Reichspolitik, Klio 30, 1937, 232-253, reed. en: R. KLEIN, ed., Das Staatsdenken der Römer, WdF 46, Darmstadt 1966, 555-580. * M. F. WILLIAMS, Caesar's Bibracte Narrative and the Aims of Caesarian Style, ICS 10, 1985, 215-226. * Z. YAVETZ, Julius Caesar and his Public Image, Ithaca 1983 (al. Düsseldorf 1979; fr. Paris 1990).

SALUSTIO

Vida, cronología

La vida del primer gran historiador romano, rica en esperanzas y en desilusiones políticas, está ensombrecida en su comienzo por la dictadura de Sila, en su final por el triunvirato.

Entre estos dos extremos se sitúan los sucesos de Pompeyo en oriente, la conjuración de Catilina, las victorias de César en la Galia, su poder absoluto y su muerte. Salustio vive de este modo al mismo tiempo la irresistible expansión imperial y la ruptura de la república.

1. La problemática en G. FUNAIOLI RE I A 2, 1920, col. 1914, s.v. Sallustius.

Nacido en el año 86 a.C.[1] en Amiterno, en la Sabina, Cayo Salustio Crispo no pertenece en su origen a la clase senatorial, sino a la nobleza provincial. Después de una juventud licenciosa (Gell. 17, 18) se convierte en cuestor en un periodo desconocido y tribuno de la plebe en el 52 a.C. Un modo de vida disoluto –¿y quizá sus sentimientos cesarianos?– son causa (en el 50 a.C.) de su exclusión del senado (Dio Cass. 40, 63, 4). César se encarga sin embargo de la rehabilitación de Salustio y al año siguiente le confía el mando de una legión. Salustio sufre una derrota (Oros. *hist.* 6, 15, 8). Como pretor designado no consigue apaciguar en Campania el amotinamiento de algunas tropas cesarianas;[1] al año siguiente toma parte con éxito en la expedición africana (*Bell. Afr.* 8, 3; 34, 1; 3). Regresa a Roma en el 45 o a comienzos del 44 a.C. de la provincia de *Africa nova*[2] administrada por él como gobernador, y solamente gracias a la ayuda de César se escapa de la acusación por enriquecimiento.[3] Puede de este modo entrar en posesión de los espléndidos *horti Salustiani* en el Quirinal y de una quinta de César cerca de Tívoli. Como muy tarde después de la muerte del dictador se retira de la política y se dedica a la historiografía.[4] Muere en el año 35 o en el 34 a.C.[5]

El *Bellum Catilinae*, su primera obra (*Catil.* 4) se fecha (a causa de 53, 6-54, 4) después de la muerte de César (probablemente alrededor de 42 a.C.),[6] el *Bellum Iugurthinum* en la época del triunvirato (hacia el 40 a.C.). En los últimos años de su vida Salustio trabaja en las *Historiae*. En el año 38 a.C. el cesariano P. Ventidio Baso le habría encargado un *discurso* por su victoria pártica.[7] Otros discursos salustianos eran leídos todavía por Séneca el Viejo (*contr.* 3, *praef.* 8), pero sólo «en honor a sus obras históricas». (Sobre la *Invectiva* y las *Cartas a César* ver el apéndice.)

Compendio de las obras

Bellum Catilinae

En la introducción Salustio explica cómo ha sido inducido a escribir historia (1-4, 2). Formula su tema (4, 3-5), presenta a Catilina e indaga sobre los orígenes y los motivos de la conjuración (5, 1-8); ello le lleva a un *excursus* sobre el apogeo y la progresiva decadencia moral de Roma (5, 9-13, 5). Sobre este fondo se hace comprensible el comportamiento de

1. App. *civ.* 2, 92, 387; Dio Cass. 42, 52, 1 s.
2. *Bell. Afr.* 97, 1; App. *civ.* 2, 100, 415; Dio Cass. 43, 9, 2.
3. Dio Cass. 43, 9, 2 s.
4. La retirada de la política ya antes del asesinato de César es supuesta por J. MALITZ, *Ambitio mala. Studien zur politischen Biographie des Sallust*, Bonn 1975.
5. Sobre el año 34 a.C.: G. PERL, Sallust Todesjahr, Klio 48, 1967, 97-105.
6. Revisión panorámica de la investigación en P. McGUSHIN, ed., C. Sallustius Crispus, *Bellum Catilinae*. A Commentary, Leiden 1977, 6 s.
7. Fronto, p. 122 V.D.H.; cf. Gell. 15, 4.

los conjurados y de Catilina (14-16). En el relato de la primera reunión de las personas implicadas (17-22) se introduce un *excursus* sobre la llamada primera conjuración (18, 1-19, 6). En el punto central de esta escena se encuentra un discurso de Catilina (20).

Siguen los acontecimientos hasta la partida y la detención de Catilina (23-36, 3). Después de un *excursus* sobre la miserable condición del estado (36, 4-39, 5) se informa del descubrimiento de la conjuración en Roma (39, 6-47, 4) y de su represión (48, 1-55, 6).

Un punto de apogeo lo constituyen los debates en el senado hasta la ejecución de los conjurados (50-55). Salustio se detiene en particular en los discursos de César (51) y de Catón (52) y en la comparación de los dos grandes hombres (53, 2-54, 6). La parte final de la obra, que trata del fin de Catilina (56-61), se adorna con un discurso de éste (58).

Bellum Iugurthinum

La monografía sobre la guerra de Jugurta (111-105 a.C.) tiene una estructura análoga. El proemio, en el que Salustio justifica con énfasis, entre otras cosas, su actividad de historiador, es seguido por la formulación del tema (5, 1-3) y por una mirada retrospectiva a los antecedentes, hasta el reparto de Numidia entre Adherbal y Jugurta (5, 4-16).

A continuación el *excursus* sobre África constituye un corte (17-19). Los acontecimientos del reparto de Numidia hasta el estallido de la guerra ocupan los capítulos siguientes (20, 1-28, 3). La sección siguiente comprende las campañas de Bestia y de Albino hasta la vergonzosa humillación de los romanos y la *rogatio Manilia* (28, 4-40).

El *excursus* sobre los partidos (41 s.) –que va significativamente unido a la representación de la turbulenta situación de Roma– es comparable, en su colocación antes de la peripecia, con el *excursus* del *Catilina* (36, 4-39, 5). Siguen las campañas de Metelo (43-83) y de Mario (84-114).

Historiae

Las *Historiae* (concebidas como continuación de la obra histórica de Sisena) comienzan con el año de la muerte de Sila (78 a.C.) y llegan hasta el 67 a.C. La muerte le quitó la pluma de las manos a Salustio. De esta obra se han conservado cuatro discursos y dos cartas, además de unos quinientos fragmentos. El conjunto puede reconstruirse basándose en autores más tardíos, por ejemplo Plutarco.[1]

En el primer libro el importante prólogo (1-18) era seguido por una mirada retrospectiva a los cincuenta años precedentes (19-53): una llamada «arqueología». La acción principal se abría con un discurso del cónsul del 78 a.C., Lépido, contra Sila y por la restauración de la libertad (55). Motivada con toda probabilidad por la muerte de Sila seguía una caracterización del tirano (58-61), después la sublevación de Lépido (62-83) con el discurso de Marcio Filipo en el Senado (77), por fin la guerra contra Sertorio (84-126).

1. H. PETER, Die Quellen Plutarchs in den Biographien der Römer, Halle 1865. Reconstrucciones: B. MAURENBRECHER edic.; D. FLACH, Die Vorrede zu Sallusts *Historien* in neuer Rekonstruktion, Philologus 117, 1973, 76-86; G. PETRONE, Per una ricostruzione del proemio delle *Historiae* di Sallustio, Pan 4, 1976, 59-67.

Los acontecimientos desde el año 76 hasta comienzos del 74 a.C. ocupaban el segundo libro: la muerte de Lépido en Cerdeña (con un *excursus* sobre esta isla: 1-11) y el mando supremo de Pompeyo en Hispania (1-22). Teatros de la acción son Roma, Hispania, Macedonia (23-41). En el año siguiente (75 a.C.) se sitúan el discurso de Copta ante el pueblo (47), la continuación de la guerra contra Sertorio (53-70), los precedentes de la guerra mitridática (71-79), la guerra dardánica (80) e isáurica (81-87) –con un *excursus* geográfico (82-87)– y los acontecimientos en Hispania (88-89) con la carta de Pompeyo (98).

El tercer libro contenía los combates de Antonio contra los piratas, su ataque a Creta (1-16) con una descripción de la isla (10-15), los comienzos de la guerra mitridática (17-42), acontecimientos posteriores de los años 74 y 73 a.C. (43-51) con el discurso del tribuno de la plebe Macro (48), la guerra mitridática (52-60), el célebre *excursus* sobre el mar Negro (61-80), el final de la guerra contra Sertorio (81-89) y la guerra de Espartaco (90-106).

El libro cuarto abarcaba los hechos de los años 72-70 a.C. en Asia (1-19), el final de la guerra contra los esclavos (20-41) con una descripción de la Italia meridional y de Sicilia (23-29), los acontecimientos en Roma (42-55) y por fin la guerra armenia (56-80) con la célebre carta de Mitrídates (69).

El quinto libro (otoño del 68 - finales del 67 a.C.) narraba el final de la guerra llevada por Luculo (1-16) y la guerra contra los piratas (17-27).

Fuentes, modelos, géneros

Salustio deja que sean sus cultos libertos quienes le procuren el material que le sirve para su exposición: la investigación de los hechos le interesa mucho menos que la elaboración literaria y la interpretación ético-política.

Sobre las fuentes de *Catilina* no nos revela nada. A algunos contemporáneos los conoce personalmente, como a Craso (cf. *Catil.* 48, 9), P. Sila, César. En cuanto a documentos, existían protocolos senatoriales (Cic. *Sull.* 42) y cartas.[1] La masa principal del material utilizable como fuente está formada por los discursos de Cicerón y por sus otras autorepresentaciones en prosa y en verso.[2] Si bien en Salustio la figura del cónsul no está en primer plano, toma sin embargo la imagen ciceroniana de Catilina.[3] Es posible que Cicerón haya sido utilizado también para las *Historiae*. El discurso pronunciado en el Senado por Catón había sido escrito (Plut. *Cato* 23); sobre Catón existían también escritos de Bruto y de Cicerón, y un panfleto de César.

Para la *Guerra de Jugurta* y para las *Historiae* el material disponible se encontraba en los historiadores romanos, pero también en el filósofo e historiador grie-

1. *Catil.* 35; 44, 5; cf. Cic. *Catil.* 3, 12; pero Salustio, p. ej. en el cap. 33, cita sólo por el sentido.

2. Debe quedar abierto el tema de hasta qué punto Salustio se dirige contra el *De consiliis suis* de Cicerón, porque esta obra no nos ha llegado.

3. Sobre el enfrentamiento entre la presentación de Salustio y la de Cicerón últimamente: V. PELLEGRINI, Cicerone e Sallustio di fronte alla congiura di Catilina, en: Atti del Convegno di studi virgiliani 1981, Pescara 1982, vol. 2, 251-277.

go Posidonio (aprox. 135-51 a.C.). Se conocían memorias de Rutilio Rufo y de Sila, que habían tomado parte en la guerra; por ejemplo los datos cronológicos insólitamente precisos en Salustio del cap. 101, 1, etc. (cf. también 91, 1) hacen pensar en relatos de testigos presenciales: en un pasaje como 108, 3 Salustio puede haber dado preferencia a las memorias de Sila antes que a otras fuentes; en la misma dirección apuntan ocasionalmente críticas a Mario (93, 2; 94, 7).

Si bien en su tiempo se podían leer discursos originales de Metelo y de otros, Salustio en el *Jugurta* ha inventado él mismo todos los discursos. Ni siquiera parece haber recurrido a documentos. Los arcaísmos de la *rogatio Manilia* (40, 1) en un autor de todos modos arcaizante como Salustio, no constituyen ninguna prueba de la autenticidad del texto. El sumario histórico que le habría facilitado su amigo L. Ateyo Filólogo (Suet. *gramm.* 10) no puede haber sido de gran utilidad para Salustio en la composición de sus monografías. Para el *excursus* sobre África recurre –sin asumir reponsabilidad por el contenido– a escritos púnicos (*Iug.* 17, 7) que ha mandado traducir; la terminación de *catabathmon* (19, 3) habla además a favor de la utilización de una fuente griega (¿Posidonio?).[1]

El *género* de la monografía histórica, al que pertenecen *Catilina* y *Jugurta*, es acuñado en Grecia por Tucídides. La imitación de los precedentes helenísticos no le es suficiente a Salustio; consciente de la grandeza histórica de Roma él se mide con los más grandes de los griegos. Los aspectos de esta confrontación se diversifican de una obra a otra.[2] En los tres escritos, en correspondencia con las expectativas suscitadas por el género de cuño tucidideo, encontramos un proemio y una arqueología, así como un gran discurso destinado a marcar el tono inicial, en las dos monografías un *excursus* político, en *Catilina* un debate con discursos contrapuestos y un juicio sobre las personalidades preeminentes. En *Jugurta* el hecho de tratarse de una guerra exterior ofrece ulteriores posibilidades de relación con la tradición tucidídea: por ejemplo en las descripciones de batallas o en el tratamiento de la influencia recíproca entre política interna y exterior. En las *Historiae* Salustio se aleja más de Tucídides, pero sigue inspirándose en las ideas histórico-filosóficas y crítico-lingüísticas del griego.[3] Con la forma que da a su obra Salustio alberga la aspiración de ser el Tucídides romano. Grandeza y decadencia de Roma favorecen la comparación con Atenas en la guerra del Peloponeso. A pesar de grandes diferencias en su finalidad y en el modo de comportarse, los dos historiadores coinciden sobre todo

1. Combinaciones de más fuentes: E. NORDEN, Die germanische Urgeschichte in Tacitus *Germania*, Berlin, 1923[3], reimp. Darmstadt 1971[5], 145, n. 2.

2. Th.F. SCANLON, The Influence of Thucydides on Sallust, Heidelberg 1980.

3. *Hist.* 1, 7; Thuk. 3, 82, 2; *hist.* 1, 11; Thuk. 3, 82, 3 y 5; *hist.* 1, 12; Thuk. 3, 82, 4. Cf. también *hist.* 4, 69, de Thuk. 1, 32, 1.

en el problema de la naturaleza humana y los orígenes de los conflictos internos en el estado. De la misma manera Cicerón observa a Demóstenes, Lucrecio a Empédocles, Virgilio a Homero, Horacio a Alceo: no a causa de una incapacidad de tipo clasicista, sino, al contrario, en la conciencia de tener mucho que decir.

La evolución del autor de una obra a otra comporta un enriquecimiento también en el ámbito de los modelos. Salustio se convierte cada vez más en un historiador universal, aumenta su *ethos* herodoteo. Característica bajo este aspecto es la mezcla de lo anecdótico y lo sentencioso en el relato sobre Micipsa y sus hijos (*Iug.* 9-11). Es posible que el discurso de este soberano se haya inspirado en las últimas palabras de Ciro en Jenofonte (*Kyr.* 8, 7; especialmente 13-15). Huellas de cultura griega se encuentran hasta en el discurso en el que Mario dice que no posee conocimientos griegos (*Iug.* 85, 12).

No se puede decir que la técnica historiográfica helenística no haya dejado huellas en Salustio. Una teoría helenística de la monografía histórica se encuentra en la carta de Cicerón a Luceyo (*ad fam.* 5, 12): la creación dramática y la moción de los afectos[1] («temor y compasión») tienen la primacía sobre la información. Como escritor dramático nato Salustio da vida a «peripecias», pero sin exageración retórica.

En las *Historiae* Salustio libra la imagen de Pompeyo de la pretensión de que el comandante fuese un segundo Alejandro (así lo había celebrado Teófanes de Mitilene; ¡véase por el contrario Sall. *hist.* 3, 88!). «La manera de los historiadores "patéticos" del helenismo... es de todos modos tan diferente del carácter salustiano como la "puerilidad" mostrada por Sisena como imitador de Clitarco (Cic. *leg.* 1, 7) o la severa objetividad de Jerónimo y Polibio.»[2]

Frente a Polibio sorprende en Salustio la preeminencia del elemento ético. Lo que cuenta para él no es la mecánica alternancia de las constituciones, ni siquiera la constitución mixta, sino la realización de la *virtus* por parte de los particulares y de la justicia en el conjunto.

Recuerdan a Posidonio los *excursus* geográficos en el *Jugurta* y en las *Historiae*, además de la doctrina del origen de la civilización con la idealización de la vida de la sociedad primitiva (*Catil.* 2, 1; 9, 1), la idea helenística de que el espíritu es suficiente por sí mismo (*Iug.* 2, 3) y la doctrina del efecto beneficioso de la amenaza exterior sobre los romanos (Diod. 34, 33), por último la concepción histórica ética en general (Diod. 37, 2). Naturalmente Salustio no puede aceptar la tendencia posidoniana favorable a los optimates.

Influida por la *retorica* está la predilección salustiana por las caracterizacio-

1. A.D. LEEMAN, Formen sallustianischer Geschichtsschreibung, Gymnasium 74, 1967, 108-115, reed. en: LEEMAN, Form 69-76.

2. NORDEN, LG 1961[6], 45.

nes directas, las reflexiones morales, las sentencias, extensas comparaciones como la que hace entre César y Catón (*Catil.* 53). El modelo griego de historia retorizante y moralizante es Teopompo.[1] Salustio conoce con toda probabilidad también a Éforo y Timeo. Se ha intentado derivar de este último el par de discursos de César y Catón,[2] intento demasiado apresuradamente rechazado por la crítica.

Salustio no es ciertamente un filósofo, pero utiliza para sus fines lugares comunes filosóficos. Para la autorepresentación del escritor en los proemios es determinante, entre otras cosas, la carta VII de Platón (p. ej. *Iug.* 3, 2; Plat. *epist.* 7, 331 C). Ya en *Catilina* (1, 1) aparecen unidos la *República* (568 A) y el *Fedón* (80 A), combinación quizá sugerida por la escuela de retórica; sin embargo es posible que Salustio haya consultado directamente a Platón. Las concepciones filosóficas de los proemios, de todas formas, no pueden ser atribuidas por completo a las doctrinas platónicas, ni tampoco al *Protréptico* aristotélico, obra todavía cercana a Platón. Elementos estoicos señalan a Posidonio como fuente intermedia (también para los elementos platónicos). Justamente el comienzo de *Catilina* hace referencia a temas de la filosofía contemporánea, que podían serle sugeridos a Salustio, entre otros, por Cicerón.[3] La intención principal de los poemas, es decir el esfuerzo de motivar la aspiración a la gloria y justificar así también la actividad del historiador, no puede en todo caso definirse como filosófica. En el empleo de los distintos elementos filosóficos para definir la concepción de sí mismo como autor Salustio se asemeja a Enio, que se comporta del mismo modo con la doctrina pitagórica. Sobre la interpretación salustiana de la historia volveremos más adelante.

El modelo latino más importante es Catón el Viejo. Salustio plasma el estilo de su prosa histórica apoyándose en el precursor. Hasta entonces la historiografía romana no se orientaba en Catón de manera semejante (v. Lengua y estilo). Pero es sobre todo la crítica moralizante dirigida a Roma en beneficio de la *res publica* (*commodum, Ing.* 4, 4), la que lleva los trazos del gran autor arcaico.

Por sus altas aspiraciones literarias como autor de una monografía histórica, Salustio tiene un precursor en Roma sólo en Celio Antípatro. Como Sempronio Aselión y Cicerón (*de orat.* 2, 63) Salustio indaga las causas y las motivaciones internas; como el gran orador subraya el papel de las personalidades en la historia y considera que algunos periodos del siglo II forman parte de los momentos buenos de la historia romana.[4] Por lo que concierne, en fin, a Cornelio Sisena, Salustio debe corregir retrospectivamente la postura filosilana.

---

1. F. JACOBY en NORDEN, *ibid.* 46.

2. W. THEILER, Ein griechischer Historiker bei Sallust, en: *Navicula Chiloniensis*, FS F. JACOBY, Leiden 1956, 144-155.

3. V. PÖSCHL, Zum Anfang von Sallusts *Catilina*, en: Forschungen zur römischen Literatur, FS K. BÜCHNER, Wiesbaden 1970, 254-261.

4. M. RAMBAUD, Cicéron et l'histoire romaine, Paris 1953, 121-134.

Técnica literaria

Salustio escribe, según el juicio de Frontón (p. 134 V.D.H.), *structe*. También Quintiliano (*inst.* 10, 3, 7 s.) le reconoce una cuidada elaboración literaria. ¡Examinemos en primer lugar las estructuras más amplias!

Un principio estructural característico es la simetría. Las partes inicial y final del *Bellum Catilinae* contienen discursos de Catilina (20 y 58); el relato verdadero y propio comienza con su caracterización (5, 1-8) y termina con su muerte como héroe (60 s.). En la penúltima sección se enfrentan dos discursos contrapuestos de grandes personajes de una amplitud aproximadamente igual (51 s.).

Otro concepto guía de la disposición es la técnica de encuadre: en la caracterización de Catilina y de sus cómplices se incluye el *excursus* sobre el esplendor y la decadencia moral de Roma (5, 9-13, 5), estrechamente sujeto en cuanto al contenido a lo que le rodea. Del mismo modo la retrospectiva sobre la llamada primera conjuración (18, 1-19, 6) constituye una inclusión en el relato de la primera reunión de los conjurados. También la caracterización de Sempronia (25) está como encajada en su contexto. El gran *excursus* sobre la mísera condición del estado (36, 4-39, 5) hace el efecto de un corte entre la preparación de la conjuración y su descubrimiento.

A pesar de la mayor extensión del *Bellum Iugurthinum* su estructura[1] es más fácil de percibir que la del *Catilina*. Obsérvese por ejemplo el paralelismo en el desarrollo de las últimas dos secciones principales: la acción de Metelo (primero solo, después en relación con Mario) y a continuación las gestas de Mario (en la fase final con el apoyo de Sila).

Los discursos marcan los acentos estructurales: así las palabras de Memio (*Iug.* 31) se colocan poco después del inicio de la acción principal, las de Mario (*Iug.* 85) poco después del inicio de la sección conclusoria. Ambos discursos tienen una importante función también desde el punto de vista del contenido; de hecho contienen las concepciones políticas fundamentales.

La sucesión «proemio-retrospectiva histórica-gran oración» se encuentra ya en *Catilina* y a continuación en las *Historiae* (también Tácito la imitará en sus *Historiae*).

En las *Historiae* Salustio no hace coincidir exactamente el final de los libros con la de los años; por lo tanto sigue principios estructurales diferentes. En el primer libro están claramente en primer plano, como protagonistas, los rebeldes: Lépido y Sertorio; en las partes sucesivas de la obra Pompeyo y Luculo ocupan el pa-

1. K. Büchner 1953; A.D. Leeman 1957; A. La Penna 1968, F. Giancotti, Struttura del *Bellum Iugurthinum* di Sallustio, Torino 1971.

pel principal. La inclusión de cartas pone de relieve cortes formales: la carta de Pompeyo el invierno del 75-74, la de Mitrídates el final del 69 y el comienzo del 68 a.C. (*hist.* 2, 98; 4, 69). La conclusión del segundo libro está subrayada por la carta de Pompeyo y por la anticipación del año siguiente con el consulado de Luculo. Los *excursus* geográficos evidencian con su frecuencia y variedad el carácter «ecuménico» de las *Historiae*. Podemos presuponer que también en esta obra los *excursus* tenían una función estructural. No tenemos ninguna noticia, en todo caso, de *excursus* políticos en las *Historiae* (como los de *Catil.* 36, 4-39, 5 y *Iug.* 41 s.). Ello confiere todavía mayor evidencia al juego alternado de discursos por un lado y *excursus* geográficos por otro. Salustio desarrolla en los segundos el panorama del mundo exterior, en los primeros el universo político-moral interior. Unos y otros determinan juntos las dimensiones del acontecimiento histórico y de su interpretación. La sorprendente frecuencia de estos dos tipos textuales tan diferentes, que constituyen al mismo tiempo los puntos de pausa de la narración, ofrece ya así un primer punto de referencia para la percepción y la comprensión de la totalidad.

En detalle se encuentran entre los instrumentos principales de la técnica literaria salustiana proemios, caracterizaciones de personajes, oraciones, cartas, *excursus*, ordenamiento escénico, peripecias.

La refinada estructura de los proemios no puede explicarse de modo absoluto ni con la «arcaica» composición anular ni con la retórica de escuela; domina el principio de la «antítesis en desarrollo propio».[1] En *Catilina* la séptima carta de Platón ofrece el marco literario para la reconsideración de las desilusiones políticas personales; en los proemios de ambas monografías la justificación de la propia actividad literaria (v. Reflexión literaria) constituye el fin de la argumentación, al que están subordinadas también las consideraciones filosóficas generales introducidas de vez en cuando; la técnica literaria corresponde al prólogo epidíctico, por ejemplo el proemio del *Panegírico* de Isócrates, con la defensa de la δόξα de la elocuencia contra el atletismo, más apreciado por el pueblo.

Pasemos a la caracterización de los personajes. En realidad el verdadero héroe del *Bellum Iugurthinum* debería ser el pueblo romano (cf. *bellum, quod populus Romanus cum Iugurtha rege Numidarum gessit*; *Iug.* 5, 1), pero de acuerdo con la concepción histórica de Salustio (*paucorum civium egregiam virtutem cuncta patravisse*; *Catil.* 53, 4) está representado por héroes individuales: Metelo (43-83, de los cuales 63-83 junto con Mario), Mario (83-114) y Sila (95-114, junto con Mario). Sila aparece sólo en el capítulo 95; la nueva intervención es preparada con una caracterización perso-

1. Salustio no escribe de manera «arcaica», sino arcaizante; el mejor tratamiento sobre la estructura de los proemios: LEEMAN, Form 77-97.

nal directa. En el punto correspondiente (63, 3-6) Mario es introducido con una breve biografía.[1] Las caracterizaciones de Sila y de Mario se han comparado con el tipo escolar del encomio;[2] más pertinente es el concepto del «retrato paradójico», en el que rasgos positivos y negativos se yuxtaponen sin interrupción.[3] *Catilina* se abre (5) con una caracterización directa del héroe. Más allá del carácter individual es elevado a tipo universal; rasgos de criminal y de poseso (*Catil.* 15, 4-5) le imprimen el sello del facineroso de la época postsilana y lo convierten en un signo de una sociedad enferma. También la caracterización de Sempronia (*Catil.* 25), difícilmente integrada en la obra, sirve claramente para ilustrar la transformación de la sociedad romana.

Semejante es la técnica literaria de la *synkrisis*: en el enfrentamiento entre César y Catón (*Catil.* 53-54) se tocan con la mano los instrumentos de la representación retórica (53 técnica proemial, 54 antítesis). La caracterización individual se refiere de este modo a una manera de fondo de concebir *virtutes* y *vitia*. Pero, a diferencia del encomio y de la invectiva, se renuncia a trazar un cuadro en blanco y negro. También Catilina o Sempronia tienen buenas cualidades (aunque desarrolladas de manera unilateral) y las virtudes de César y de Catón son complementarias y sólo juntas podrían constituir un conjunto armonioso. Se demuestra así que también el elemento retórico no es acogido acríticamente, sino que se pone al servicio de los intereses expositivos del autor.

A la representación indirecta de los personajes,[4] a la que ahora nos referimos, contribuyen de forma decisiva los discursos y las cartas. Pompeyo Trogo (*fr.* 152 SEEL = Iust. 38, 3, 11) criticó a Salustio por haber incluido discursos más o menos libremente inventados. Sin embargo se trata de una convención fija de la historiografía antigua (cf. Thuk. 1, 22). La interpretación de los discursos es sustancialmente complicada por el hecho de que sirven, además de para la caracterización del personaje que los pronuncia, también para el análisis de la situación histórica y a veces van incluso más lejos: en el duelo oratorio entre César y Catón, Salustio en sustancia no piensa ya exclusivamente en la situación del año 63 a.C., sino en todo lo que César y Catón han realizado en sus vidas, tal como aparece retrospectivamente. La exhortación de Micipsa a la concordia (*Iug.* 10) toca un tema que preocupa grandemente a Salustio no tanto por referencia a Numidia sino más bien por Roma. Según el veredicto de la investigación científica el cónsul Lépido no puede haber hablado al comienzo del 78 a.C. como lo presenta Salustio

1. G. WILLE, Der Mariusexkurs Kap. 63 im Aufbau von Sallusts *Bellum Iugurthinum*, en: FS K. VRETSKA, Heidelberg 1970, 304-331.

2. K. VRETSKA, Bemerkungen zum Bau der Charakteristik bei Sallust, SO 31, 1955, 105-118.

3. A. LA PENNA, Il ritratto paradossale da Silla a Petronio, RFIC 104, 1976, 270-293.

4. Para lo que sigue cf. LEEMAN, Form 69-76.

(*hist.* 1, 55 M.); pero el discurso lo introduce como protagonista y afronta un tema fundamental de la obra: la caída de la república.[1]

En la parte central de las dos monografías se encuentra un *excursus* político. En las *Historiae* se conservan sólo *excursus* geográficos: de ello deriva una más clara distinción funcional de discursos y *excursus* (v. más arriba: Fuentes).

El relato en sí tiene carácter «escénico»: Salustio simplifica el curso de los acontecimientos y les da la disposición de una serie de escenas singulares. En el espíritu de la técnica historiográfica helenística le concede una cierta evidencia al papel del azar (*Iug.* 71, 1-4) o bien a las lágrimas y a los sentimientos anímicos (*Iug.* 70, 1; 5; 71, 2; 5; 72, 2). Catilina recuerda (*Catil.* 15, 4-5) figuras del drama, como la de Orestes perseguido por las Furias;[2] al final muere como un héroe (*Catil.* 60 s.).[3] La acción converge en ambas monografías en torno a una peripecia, el cambio repentino de la fortuna. Así el *excursus* de *Catilina* (36, 4-39, 5) se inserta en un punto de máxima gravedad del desarrollo dramático, inmediatamente antes de la embajada de los alobroges y del descubrimiento de la conjuración. El *excursus* sobre los partidos en el *Bellum Iugurthinum* (41 s.) se coloca igualmente antes del cambio repentino: con Metelo los acontecimientos bélicos se tornan en dirección favorable. La «arqueología» de *Catilina* (6-13) consta de dos partes contrapuestas: el periodo primitivo «bueno» y la época contemporánea «mala», entre los que marca el cambio la destrucción de Cartago (*Catil.* 10, 1).

Salustio hace ciertamente un uso más parco de los instrumentos de la historiografía patética que por ejemplo Filarco, el blanco de la polémica polibiana.[4] Que Salustio no tiene intención de escribir un «drama conmovedor» sobre Jugurta es indicado por ejemplo por el hecho de que en la parte final se ponen en evidencia Mario y Sila. La guerra jugurtina es vista como parte de la historia romana y universal, como señalaremos más adelante. Los instrumentos literarios no adquieren valor por sí mismos; se subordinan por el contrario a fines historiográficos.

Lengua y estilo

Salustio es el verdadero creador de un estilo historiográfico en Roma. Se inspira conscientemente en el viejo Catón,[5] cuya lengua solamente con Salustio se eleva a modelo estilístico. Los fragmentos de Claudio Cuadrigario, por ejemplo, si bien

1. Interpretación ejemplar sobre el tema: A. KLINZ, Die große Rede des Marius (*Iug.* 85) und ihre Bedeutung für das Geschichtsbild des Sallust, AU 11, 5, 1968, 76-90.

2. Cic. *S. Rosc.* 67; *Pis.* 46; Verg. *Aen.* 4, 469-473.

3. P. MAZZOCCHINI, Note a Sallustio, *Catil.* 60-61, AFLM 15, 1982, 637-644.

4. Polyb. 2, 56; K. VRETSKA, Studien zu Sallusts *Bellum Iugurthinum*, SAWW 299, 4, 1955.

5. Al comienzo de las *Historiae* le llama *Romani generis disertissimus*.

son mucho más antiguos, tienen un sonido más «normal» y «clásico» que la dicción arcaizante de Salustio.[1] La elección estilística de nuestro autor se enfrenta en primer lugar a la incomprensión: según Asinio Polión habría encargado a un filólogo que hiciese una recogida de expresiones incisivas sacadas de Catón.[2]

En efecto el patrimonio léxico de Salustio se enriquece con numerosos elementos tomados de Catón; un rasgo arcaizante es también su predilección por la aliteración. Otros elementos presentan un colorido «épico».[3] Por lo que se refiere a las grafías arcaicas, de todas formas, no podemos fiarnos excesivamente de las ediciones modernas, pues a veces exageran en el restablecimiento de formas arcaicas. Es verdad que los copistas de los manuscritos tienden innegablemente a «modernizar» la ortografía, pero también la tendencia opuesta es peligrosa: en tiempos del arcaísta Frontón y por completo en torno al paso entre los siglos XIX y XX se quería, en la ingenua alegría del descubrimiento, leer un latín arcaico incluso donde no estaba garantizado por la tradición. Una imagen no alterada del latín de Salustio, así como ha llegado hasta nosotros, nos es ofrecida no por las ediciones corrientes de las monografías, sino por la edición de las *Historiae* de MAURENBRECHER.

La sintaxis y el estilo de Salustio se diferencian por lo demás sensiblemente de los de Catón. La estructura del periodo no es floja como en el latín arcaico, sino al contrario muy enérgica.[4] Desde el punto de vista de la teoría estilística Salustio puede ser designado como un «aticista». Sin embargo se puede decir que es el único autor que ha conseguido conjugar este principio artístico con una gran riqueza lingüística y un no común colorido.

Una característica fundamental de su estilo es la *varietas*. La importancia que a pesar de ello conserva en él la *concinnitas* se muestra evidente cuando se vuelve a Salustio después de haber leído a Tácito. Asíndeton y parataxis testimonian la *brevitas* de Salustio,[5] su *velocitas* (Quint. *inst.* 10, 1, 102), que le permite decir mucho con pocas palabras. En esta «concentración» Quintiliano reconoce una diferencia respecto al estilo de la oratoria, que debe preocuparse antes que nada de la claridad y la comprensibilidad (*inst.* 4, 2, 45; 1, 1, 32).

Al objetivo primordial de la brevedad expositiva se subordinan funcionalmente

---

1. Arcaísmos (p. ej. en *-tim* y *-bundus*) se encuentran ocasionalmente en Sisena, que sin embargo es más bien descuidado como estilista.

2. *Nimia priscorum verborum affectatione* (Suet. *gramm.* 10).

3. E. SKARD, Sallust und seine Vorgänger, Oslo 1956; S. KOSTER, Poetisches bei Sallust, en: íd., Tessera. Sechs Beiträge zur Poesie und poetischen Theorie der Antike, Erlangen 1983, 55-68, con el arriesgado intento de leer un colorido hexamétrico o yámbico en diversos pasajes del texto (bibl.).

4. Sobre Salustio y Catón ahora: G. CALBOLI, I modelli dell'arcaismo. M. Porcio Catone, AION (ling.) 8, 1986, 37-69.

5. Cf. A. KLINZ, *Brevitas Sallustiana*, Anregung 28, 1982, 181-187.

otros principios, como el arcaísmo y la innovación (y Salustio *es* un innovador). En su creativa conexión de lo viejo y lo nuevo Salustio recuerda a Lucrecio.[1] La veleidad de provocar a los optimates[2] con una lengua vulgar «democrática» puede excluirse con seguridad, porque es difícil encontrar un estilista más refinado que Salustio.

En Salustio no es posible seguir la evolución estilística[3] con la misma claridad que en Tácito. Se observa sin embargo de *Catilina* a *Jugurta* una acentuación intencional: los caracteres estilísticos desarrollados en la primera obra se potencian: esto es válido, por ejemplo, también para el infinitivo histórico, que en la segunda obra es más frecuente (y en consecuencia pierde en parte eficacia).[4]

Salustio busca un lenguaje grave y denso de significado. Por ello evita en principio lemas políticos como *gravitas, honestas, humanitas, lenitas, verecundia, consensus* y también *claritas.*[5] Después de *Catilina* desaparecen *crudelitas* (permanece *saevitia*), *cupiditas* (permanecen *cupido* y *lubido*), *desidia* (permanecen *ignavia, inertia, socordia*), *eloquentia* (permanece *facundia*). Crece, pues, la preferencia por el término más rebuscado, expresivamente más eficaz.

De *Catilina* a *Jugurta* se hacen más frecuentes *formido, metuo, metus, anxius, vecordia, aerumnae, cupido, ignavia, socordia, opulentus.* Entre los términos que indican temor Salustio descubre *terror* sólo en *Jugurta*, *pavor* en las *Historiae*. Deja por lo tanto caer completamente, después de *Catilina*, el adjetivo *formidulosus*, predilecto en aquella obra.

Entre la narración del historiador y las oraciones que se incluyen en ella casi no existen diferencias lingüísticas –aparte del estilo en cierto modo más distendido de los discursos. También de un personaje a otro es difícil observar una diferenciación lingüística: el César de Salustio se expresa en un latín salustiano, no cesariano. Mario sostiene su personal «falta de educación retórica» en una oración magistralmente estructurada. El hecho de que los discursos se adapten sin embargo de modo excelente al *ethos* del orador no tiene nada que ver con el tratamiento lingüístico en sentido estricto.

Salustio no ha tomado a la ligera la actividad de escribir: *et sane manifestus est etiam ex opere ipso labor* (Quint. *inst.* 10, 3, 8). Su lengua no es el latín de todos los días; su predilección por *facio* como por *agito* y otros frecuentativos no basta por sí sola para justificar un juicio semejante. Se trata de una lengua de arte selecta.

---

1. Catalogación de los recursos estilísticos: W. KROLL, Die Sprache des Sallust, Glotta 15, 1927, 280-305.

2. Equivocadamente W. RICHTER, Der Manierismus des Sallust, ANRW I, 3, 1973, 755-780, espec. 756.

3. R. SYME 1964, 240-273.

4. B. HESSEN 1984.

5. *Claritudo* no aparece antes de *Jugurta*.

Universo conceptual I: Reflexión lingüístico-literaria

Salustio sigue la incitación del viejo Catón,[1] según el cual los héroes romanos no eran suficientemente conocidos porque no habían encontrado como los griegos promulgadores tan elocuentes de su gloria (*Catil.* 8). Sin embargo, el autor no se limita a conferir la gloria, sino que aspira él mismo a ella. En los proemios de *Catilina* y *Jugurta* basa el sentimiento del propio valor como historiador en el concepto de la *virtus* («capacidad de acción moral»).[2] En la concepción tradicional romana *virtus* y *gloria*[3] están estrechamente unidas. Las «acciones del espíritu» en la Roma antigua están limitadas a la actividad política. Salustio transfiere el concepto al campo literario, tanto más cuanto que el presente –a la sombra de los triunviros Antonio, Octaviano y Lépido– no ofrece satisfactorias posibilidades de desarrollo a la *virtus* civil (*Iug.* 3). La aspiración personal a la gloria de Salustio se explica de una forma nueva: la actividad literaria.

Este punto de vista ligado a la psicología de la producción literaria se une a otro relacionado con la psicología del disfrute de la literatura: la *memoria rerum gestarum* (*Iug.* 4, 1) suscita un ardiente entusiasmo por la *virtus* y la *gloria*. Bajo este aspecto la historiografía es comparable a las imágenes de los antepasados de la antigua tradición romana (*Iug.* 4, 5-6). Por lo tanto Salustio, por lo que se refiere a su propia persona, abre nuevos horizontes en relación con la estética de la producción literaria, mientras que en lo concerniente a la estética de la recepción permanece en gran medida ligado a las categorías tradicionales de sus lectores de orientación convencional.

Por lo demás, en un aspecto no está dispuesto Salustio a ninguna concesión. Sabe bien que el público acepta solamente lo que le parece creíble en relación con la valoración de sus propias capacidades (*Catil.* 3, 2), pero decide ignorar este dato de hecho y seguir –renunciando al efecto momentáneo– lo que ha reconocido como correcto.[4]

Busca también la imparcialidad. No alude a la dificultad de la investigación de los hechos; y por otra parte su obra no está en absoluto libre de errores debidos a ignorancia y ligereza.

Se ha preocupado más bien de rendir justicia a la altura del propio objeto por medio de un nivel correspondiente de la presentación lingüística: *facta dictis exae-*

---

1. VON ALBRECHT, Prosa 38-50.

2. En el prólogo del *Panegírico* Isócrates justifica de forma análoga la superioridad de la elocuencia sobre el atletismo.

3. Sobre *gloria*: U. KNOCHE 1934; V. PÖSCHL 1940; A.D. LEEMAN 1949.

4. W. SUERBAUM 1974.

quanda (*Catil.* 3, 2).[1] Ha reconocido como deber propio una expresión digna y densa de significado y adecúa su exposición al argumento.[2] En el rechazo de los lemas políticos, en la conciencia de que los términos a veces han perdido su verdadero significado, el escritor se encuentra con el moralista. En el discurso de Catón (*Catil.* 52, 11) se dice, a propósito del lema cesariano de la clemencia: «desde hace tiempo hemos perdido los auténticos nombres de las cosas» (*vera vocabula rerum*; cf. Thuc. 3, 82, 4).[3]

Ser pródigo de los bienes ajenos recibe el nombre de «liberalidad», la temeridad en acciones inicuas el de «valentía». La falsificación lingüística es síntoma de la decadencia política (*Catil.* 52, 11). Todos los honores reservados a la *virtus* están ahora en manos de la *ambitio* (52, 22). El concepto es desarrollado posteriormente en las *Historiae* (1, 12): «senado» y «pueblo» son coberturas respetables para la aspiración personal al poder (cf. *hist.* 3, 48, 11). Incluso las designaciones de lo «bueno» y de lo «malo» tienen ahora un sentido alterado: el criterio del «bien» no son ya los méritos con relación al estado, sino la riqueza, la ilícita posición hegemónica y la defensa del *status quo*. Digno de nota es la advertencia de no consolarse con bellas palabras de la tiranía: no se debe dar el nombre de paz (*otium*) a lo que en realidad es esclavitud (*servitium*: *hist.* 3, 48, 13). Salustio estigmatiza el abuso de términos como *dignitas* y *libertas* como cobertura de lo arbitrario y del egoísmo (*Iug.* 41, 5); es difícil a este propósito no pensar en César. Al hecho de que los términos han perdido su pleno sentido corresponde en la realidad el envilecimiento de los cargos públicos. En este terreno los criterios lingüístico-literarios y los morales de Salustio se encuentran. Esta analogía está también en la base de su intento de equiparar la actividad literaria al servicio del estado (cf. *Iug.* 4, 3 s.). En *Catilina* Salustio reconoce todavía la preeminencia de la labor política, pero en *Jugurta* pronuncia un juicio demoledor sobre la política contemporánea (*Iug.* 3 y 4). En el proemio de *Jugurta* la idea de la autonomía del espíritu se coloca con más decisión en el primer plano; el espíritu, de todas formas, permanece unido, a la manera romana, al concepto de *virtus*.

---

1. A.D. LEEMAN, Sallusts Prologe und seine Auffassung von der Historiographie, en: R. KLEIN, ed., Das Staatsdenken der Römer, Darmstadt 1966, 472-499; en p. 480 n. 15 indica la fuente, el prólogo de Diodoro 1, 2, 7 συμφωνούντων ἐν αὐτῇ τῶν λόγων τοῖς ἔργοις (Éforo), que en última instancia remonta a Isócrates, *Paneg.* 4, 13 (χαλεπόν ἐστιν ἴσους τοὺς λόγους τῷ μεγέθει τῶν ἔργων ἐξευρεῖν); v. ahora: LEEMAN, Form. 77-97). LEEMAN subraya sin embargo acertadamente que Salustio pretende algo diferente de Isócrates; cf. también H. HOMMEL, Die Bildkunst des Tacitus, Würzburger Studien 9, 1936, 116-148.

2. W. BLOCH 1971, 72; sobre él W. SUERBAUM 1974.

3. Una comparación con la argumentación más bien ontológica de Tucídides: K. BÜCHNER, *Vera vocabula rerum amisimus*, en: Hommages à R. SCHILLING (ed. H. ZEHNACKER y G. HENTZ), Paris 1983, 253-261.

En sus proemios Salustio persigue ideas realmente novedosas para el modo de pensar romano. El uso de los proemios para justificar su propia actividad literaria recuerda a Terencio.[1]

Universo conceptual II

Hemos tocado la relación de Salustio con la filosofía en general en nuestro tratamiento de las fuentes; aquí nos ocuparemos en particular de su concepción de la historia. Como historiador pragmático quiere explicar, de los hechos, *quo consilio, quaeque ratione gesta essent.*[2] Los antecedentes y las causas son para Salustio de naturaleza no sólo racional, sino también psicológico-moral. De ahí sus caracterizaciones de los personajes, los discursos, los *excursus* políticos y las generalizaciones gnómicas.[3] Afrontamos aquí a continuación el problema del progresivo oscurecimiento de su idea de la historia, el papel de la personalidad y de la *virtus*, la cuestión de la orientación política, la relación con la actualidad, la correlación entre acontecimientos internos y externos.

¿La idea salustiana de la historia se ha hecho más «lúgubre»? Para responder a esta pregunta no solamente debemos remitirnos a los proemios, que en primer lugar tienen la finalidad de explicar de qué modo Salustio ha llegado a su actividad literaria. Son más bien importantes –a partir de la «arqueología» de *Catilina*– los *excursus*, en los que se critica la evolución general de Roma. En *Catilina* se presupone un estado primigenio, una época en que la moralidad era un dato de hecho natural (*Catil.* 2, 1; 9, 1); la fecha crucial del comienzo de la decadencia ética de Roma es la destrucción de Cartago (*Catil.* 10) y el punto más bajo se toca bajo Sila (*Catil.* 11, 4-11, 8).[4] En *Jugurta* (41) la destrucción de Cartago marca igualmente el cambio; pero ya antes sólo el temor a los enemigos garantizaba la moralidad política. En las *Historiae*, la discordia tiene su origen *vitio humani ingenii* (*fr.* 1, 7 M.): el comportamiento moral de los romanos fue bueno sólo al comienzo de la república y entre la Segunda y la Tercera Guerra Púnica –y en realidad solamente por el temor a enemigos potentes. Ahora, sin embargo, la imagen del periodo primitivo es opuesta a aquella de *Catilina* (*hist.* 1, 18): en el origen reinaba el derecho del más fuerte. Salustio se aleja cada vez más de la creencia en la bondad del hombre en el estado natural. En realidad, misión histórica es considerada por él la superación de la naturaleza humana por medio de la acción moral.

---

1. En este sentido tiene razón Quint. *inst.* 3, 8, 9 (*nihil ad historiam pertinentibus principiis*), cf. A.D. LEEMAN, cit. p. 427, n. 1.

2. Sempronio Asellón, hacia el 125 a.C., en Gell. 5, 18, 8.

3. WILLIAMS, Tradition 619-633.

4. El problema vivamente discutido del orden en que *avaritia* y *ambitio* penetraron en el estado (*Catil.* 10, 1 y 11, 3) es afrontado del mejor modo por K. VRETSKA (Komm., vol. 1, p. 213).

Salustio asigna a la personalidad y a su acción ético-espiritual la posición decisiva en la historia. El *animus* es la guía de nuestra vida (*Iug.* 1, 3); sus actos (*ingeni facinora*) son inmortales (*Iug.* 2, 2). La cercanía de Salustio con Platón desde este punto no debe ser exagerada ni relegada al silencio. La tesis de la preeminencia del *animus* es central, si bien Salustio no es un filósofo. Podemos sin embargo estar seguros de que para un aficionado a la filosofía como él la aplicación de este principio resulta una cosa extremadamente seria. Él lo asocia, por lo demás, a una finalidad no filosófica: la gloria. Por la vía de la *virtus*, el *animus* avanza hacia la *gloria* (*Iug.* 1, 3). No es determinante el azar «omnipotente», que tiene poder sobre todas las cosas,[1] pero no puede dar ni quitar la virtud,[2] sino que la *virtus* es decisiva. Equivale por lo tanto a una limitación de los méritos de Mario el hecho de que varias veces deba sus victorias a la suerte (p. ej. *Iug.* 94, 7 *sic forte conrecta Mari temeritas gloriam ex culpa invenit*). La relación recíproca entre *fortuna* y *virtus* se entiende en el sentido de que apenas se relaja la *virtus*, la *fortuna* comienza a enfurecerse. Los dos principios tienen, pues, una relación de complementariedad entre sí (*Catil.* 10, 1). En los puntos centrales de la obra salustiana la *fortuna* es la antagonista de la *virtus*; muchas veces, por lo demás, el concepto es introducido también con significado menos pregnante (p. ej. *Catil.* 2, 4-6).[3] Al lado de la *fortuna* existen otras fuerzas negativas –la época de Salustio, en efecto, es fundamentalmente ajena a la *virtus*, lo que podría inducir a una interpretación del periodo en sentido trágico. Salustio es verdad que tiene en cuenta los mecanismos militares y la política interna, pero en él es la libre decisión del individuo quien conserva la preeminencia. Su visión ética supera también la sobrevaloración del buen éxito puramente exterior: a sus ojos los cargos del estado no poseen grandeza de por sí, sino que obtienen su valor sólo de la *virtus* de quien los desempeña (*Iug.* 4, 8).[4]

¿Sigue Salustio una orientación política determinada? Por un lado escoge como argumento la guerra jugurtina «porque entonces por primera vez se hizo frente al orgullo de la nobleza» (*Iug.* 5, 1), por otro subraya su propia imparcialidad (*Catil.* 4, 2) y ni siquiera esconde las culpas de los populares y de los *homines*

---

1. *Sed profecto fortuna in omni re dominatur: ea res cunctas ex lubidine magis quam ex vero celebrat obscuratque* (*Catil.* 8, 1).

2. D.C. EARL 1966, 111: «Sallust's political thought ... centres on a concept of *virtus* as the functioning of *ingenium* to achieve *egregia facinora*, and thus to win *gloria*, through *bonae artes*».

3. Sobre *fortuna*: G. SCHWEICHER, Schicksal und Glück in den Werken Sallusts, tesis Köln 1963; E. TIFFOU, Essai de la pensée morale de Salluste à la lumière de ses prologues, Paris 1974, espec. p. 49 s.; 380-383; íd., Salluste et la *fortuna*, Phoenix 31, 1977, 349-360; H.A. GÄRTNER, Erzählformen bei Sallust, Historia 35, 1986, 449-473; C. NEUMEISTER 1986 (v. Bibl.).

4. Tropezamos en este importante concepto con la crítica «tucididea» del lenguaje formulada por Salustio.

novi (p. cj. *Iug.* 4, 7; 92-94; 63, 6; 64, 5): también éstos se preocupan sólo por sus ventajas personales.

¿Hay propensiones filocesarianas en Salustio? Ciertamente se esfuerza en librar a su benefactor de la sospecha de complicidad en la llamada «primera conjuración» de Catilina. Los discursos de César y de Catón contienen muchas sorpresas: César aparece como el representante de la legalidad, se hace propugnador de conceptos filosóficos («epicúreos») y se apoya hasta en los antepasados, al estilo de Catón el Viejo, incluso argumenta como éste en el discurso en defensa de los rodios. La imagen cesariana de conjunto es delineada retrospectivamente, comprende rasgos que sólo más tarde se manifiestan con evidencia en César.

Sería fácil atacar a Catón como un doctrinario; pero esto no ocurre: en Salustio es un hombre de estado práctico y enérgico. Sus ideales son los mismos que expresa Salustio en los proemios y en los *excursus*. En Salustio es Catón quien tiene la última palabra. También en el célebre enfrentamiento (la *synkrisis*) aparece bajo una luz casi más favorable que César.[1] Salustio llega incluso al punto de presentarnos a un Catilina que se apoya en su propia *dignitas* (*Catil.* 35, 3; 4), como hará César en el momento de marchar contra Italia. Catón critica el empleo cesariano de los términos *mansuetudo et misericordia* (*Catil.* 52, 11 y 27). ¿Habrían los dos –César y Catón– podido salvar el estado uniendo sus fuerzas? Salustio no nos da una respuesta: se ha contentado con mostrarnos cómo sus cualidades se completaban mutuamente.[2] Lo mismo vale para los héroes de la guerra jugurtina.

El hecho de que se hayan podido poner en relación los héroes salustianos con tipologías platónicas políticas y humanas respectivamente diferentes[3] (Catilina –y Sila– con el tipo del tirano, Catón del aristócrata, Escauro del oligarca, Metelo del timócrata, Mario del demócrata) no tiene gran importancia para probar una dependencia de Salustio con relación a Platón, sino que demuestra bastante bien su capacidad de diferenciar con fineza caracteres diferentes y es por lo tanto un buen argumento contra la hipótesis de una orientación política determinada.

Las alusiones a Cicerón no son ciertamente excesivas, pero no hay necesidad de entender *optimus consul* como dicho irónicamente; una repetición de las célebres oraciones catilinarias, que en aquella época ya estaban publicadas, no habría ciertamente tenido sentido y además habría ido con seguridad contra las costumbres de la

1. Así sobre todo C. BECKER 1973, espec. 731-742 con bibliografía; de forma diferente K. BÜCHNER, Zur Synkrisis Cato-Caesar in Sallusts *Catilina*, GB 5, 1976, 37-57, que considera inconmensurables las *virtutes* de ambos oradores.

2. Tácito reúne en su *Agrícola*, con la ayuda de alusiones a Salustio, rasgos de los dos hombres: M. LAUSBERG, Caesar und Cato im *Agricola* des Tacitus, Gymnasium 87, 1980, 411-430.

3. B.D. MACQUEEN 1981.

historiografía literaria. Salustio sabe poner freno a su antipatía por Cicerón y busca sin más la imparcialidad, aunque no siempre con un éxito convincente.[1]

Pasemos a la relación con la actualidad. A diferencia de Livio, Salustio no se dedica a la historiografía para escapar del presente. Escribe bajo los triunviros, a los que no pueden ser gratos su elogio de Catón y su cauto aprecio por Cicerón. Hay más: hace hablar a César contra las proscripciones, la violencia y el derramamiento de sangre (*Catil.* 51, 32-36), valiéndose así de César contra los cesarianos: *potest alio tempore, alio consule, quoi item exercitus in manu sit, falsum aliquid pro vero credi* (51, 36). Salustio no se contenta con proyectar en su Catilina los rasgos negativos de Sila; emplea la figura de Catón el Joven (y el lenguaje de Catón el Viejo) para descubrir las faltas de la oligarquía: un problema que en su tiempo vuelve a estar de actualidad.[2]

Guerra y discordia de los partidos, lucha contra enemigos externos y conflictos internos están estrechamente relacionados entre sí: ¿en *Catilina* el enemigo no procede acaso de las filas de los ciudadanos? ¿Y en *Jugurta* el enemigo mismo no pone en la picota la venalidad de Roma (*Iug.* 35, 10)? El motivo de la corrupción sirve de puente de unión entre los acontecimientos políticos internos y exteriores.

En *Jugurta* los grandes discursos y el *excursus* sobre los partidos presentan la problemática política interna. Del mismo modo en las *Historiae* –después de la retrospectiva que sirve de introducción– el discurso del cónsul Lépido (1, 55), inventado por Salustio, establece una significativa entonación inicial por lo que respecta a la política interna.

Al comienzo del *Bellum Iugurthinum* Salustio declara que ha decidido narrar esta guerra por su importancia militar, pero también porque entonces por primera vez se hizo frente a la arrogancia de la nobleza: un conflicto que en última instancia llevaría a la guerra civil y a la devastación de Italia. En efecto, el problema de cómo comportarse con Jugurta es en aquellos años una piedra de toque también para la situación política interna de Roma. Debido al hecho de que los acontecimientos *domi bellique* están unidos entre sí de este modo la obra recibe unidad interna. Salustio no perdona ni a la egoísta *factio* de los optimates ni al pueblo sublevado por los tribunos, que se deja guiar más por el odio hacia los poderosos que por la preocupación por el estado (40, 3) y es proclive a la misma desmesurada arrogancia de la nobleza. La culpa de la decadencia de la corrección política le toca a las dos partes.

---

1. Hipótesis sobre tendencias políticas: E. LEFÈVRE, Argumentation und Struktur der moralischen Geschichtsschreibung der Römer am Beispiel von Sallusts *Bellum Iugurthinum*, Gymnasium 86, 1979, 249-277.

2. Sobre la relación con la actualidad: G. PERL, Sallust und die Krise der römischen Republik, Philologus 113, 1969, 201-216.

Un tema contrapuesto de signo positivo es el de la *concordia*. Como principio directivo está constantemente bajo el fondo de la representación de la decadencia política; explícitamente el concepto es formulado por Micipsa en el discurso dirigido a sus hijos: *concordia parvae res crescunt, discordia maxumae dilabuntur* (*Iug.* 10, 6).

Cuando Salustio, en la parte final de *Jugurta*, se concentra en Mario y Sila, no sobre el Númida, se reconoce el hecho de que no se trata de un drama aislado, sino que el autor tiene bajo su mirada la totalidad del contexto histórico.

Salustio no se limita a dar representaciones al universo moral; cada vez más confiere también al teatro externo, al cosmos, el papel que le compete. Numerosos son los *excursus* geográficos en las *Historiae*. Ello tiene que ver con la interacción entre la expansión imperial externa y las tensiones internas de la sociedad romana. Esta doble temática está en la base ya de *Jugurta* y más todavía de las *Historiae*. Sólo considerando con igual seriedad ambos aspectos se puede esperar comprender en toda su significación el significado de Salustio.

Tradición

Los numerosos manuscritos medievales de las monografías (*Catilina* y *Jugurta*) se dividen en dos clases, los *integri*[1] (completos pero banalizados) y los *mutili*[2] (con la laguna *Iug.* 103, 2-112, 3), que representan una cierta superioridad con relación a su valor. Según A.W. AHLBERG[3] ambas remontan a un único arquetipo antiguo, lo que por otra parte no aceptan todos. La edición de A. KURFESS se apoya unilateralmente en R. ZIMMERMANN,[4] que ha revalorizado la tradición indirecta antigua (especialmente Frontón, Gelio y Agustín) y los *integri recentiores*. Siguiendo su línea C. SANTINI y S. SCHIERLING han intentado últimamente mostrar el valor de estos dos tipos de tradición.[5]

La *Invectiva* pseudosalustiana es conservada por dos clases de manuscritos cuyos representantes más antiguos son el Gudianus Guelferbytanus 335 (s. X) y el Harleianus 2716 (s. IX).

Cuatro discursos y dos cartas sacadas de las *Historiae* se conservan en el Vaticanus La-

1. Leidensis Vossianus Latinus 73 (l; s. XI), Parisinus Latinus 6086 (n; s. XI), Monacensis Latinus 14477 (m; s. XI); cf. ahora F. CARPANELLI, Ricerche filologiche su un codice sallustiano (Vat. Lat. 3327) non ancora esplorato, Prometheus 10, 1984, 147-153.

2. Parisinus Latinus 16024 (P; s. IX-X); Parisinus Latinus 16025 (A; s. IX) y 6085 (C; s. X-XI), Palatinus Latinus 887 (K; s. X-XI) y Palatinus Latinus 889 (N; s. XI), Berolinensis Latinus 205 (H; s. XI). Con laguna posteriormente rellenada: Vaticanus Latinus 3325 (R; s. XII) y Parisinus Latinus 10195 (D; s. XI); Parisinus Latinus 5748 (O; s. XI).

3. Prolegomena in Sallustium, Göteborg 1911.

4. Der Sallusttext im Altertum, München 1929.

5. C. SANTINI, Un codice sallustiano a Perugia, GIF 32, 1980, 55-64; S. SCHIERLING, New Evidence for Diomedes in Two Passages of Sallust, Hermes 113, 1985, 255 s. Para la tradición indirecta a través de Agustín v. ahora: M. CAGNETTA, Il Sallustio di Agostino, QS 11, 1985, n.º 22, 151-160.

tinus 3864 (s. IX-X) junto con los discursos y las cartas de las monografías y las cartas a César de autenticidad controvertida. Algunos fragmentos de una cierta amplitud de las *Historiae* se encuentran en los restos de un antiguo manuscrito (s. IV-V): Fragmentum Berolinense, Vaticanum, Fragmenta Aurelianensia. Poseemos también dos pequeños fragmentos de papiro del siglo II-III d.C.[1] y unas 500 citas de autores antiguos.

Es posible que la ortografía del texto salustiano haya sido «normalizada» durante la antigüedad tardía; pero en la época de los arcaístas puede verificarse también lo contrario. Por ello no se debería «restituir» ninguna forma arcaica.

Pervivencia

El tono de censor de las costumbres de los escritos salustianos anima a una comparación con la vida del autor; esta actitud comienza ya con algunas afirmaciones críticas de Pompeyo Leneo, un liberto de Pompeyo el Grande, y con la llamada *Invectiva* contra Salustio; naturalmente está en juego, aquí, también la prevención de parte de los optimates. El «Cicerón cristiano», Lactancio, cita la frase salustiana sobre el papel predominante del espíritu y el subordinado del cuerpo (*Catil.* 1, 2) y observa: «justamente, si hubiese vivido como ha hablado» (*inst.* 2, 12, 12, p. 157, 16 BRANDT). Los paganos de la antigüedad tardía ofrecen un juicio no menos severo, como Símaco *epist.* 5, 68 (66), 2. Demoledor es Macrobio (*sat.* 3, 13, 9): «Salustio, el severo crítico y censor de los excesos de los demás». Esta crítica se hace sentir todavía en el siglo XVIII; pero entonces Salustio encuentra también defensores, entre los cuales Ch.M. Wieland: «sabemos poquísimo de su vida; dejémosla por lo tanto aparte y ocupémosnos de lo que nos ha dejado».[2]

En el plano literario en el sentido más amplio, de Salustio proceden estímulos en cada época.[3] Sin embargo también como estilista Salustio se enfrenta al principio a la incomprensión. Livio se aparta de sus arcaísmos (en Sen. *contr.* 9, 1, 14). Asinio Polión (en Suet. *gramm.* 10; Gell. 10, 26, 1) critica la imitación catoniana, como hace también el epigrama transmitido por Quintiliano, *inst.* 8, 3, 29. Pompeyo Trogo critica la inserción de discursos en la obra histórica (en Iust. 38, 3, 11) –pero esto también atañe a Livio y a casi toda la historiografía antigua.

---

1. C.H. ROBERTS, ed., Catalogue of the Greek and Latin Papyri in the John Rylands Library, Manchester, vol. 3, 1938: Theological and Literary Texts (Nos 457-551), espec. 473; cf. A. KURFESS, edic., p. 179-181.

2. C.M. Wieland, *Briefe* und *Satiren* des Horaz aus dem Lateinischen übersetzt und mit Einleitungen und erläuternden Anmerkungen versehen, ed. M. FUHRMANN, en: C.M. Wieland, Werke in 12 Bänden, vol. 9, Frankfurt 1986, 642; Wielands Gesammelte Schriften, Akademie-Ausgabe 2, 4, ed. P. STACHEL, Berlin 1913, 433.

3. Sobre la recepción: A. LA PENNA, Il *Bellum Civile* di Petronio e il proemio delle *Historiae* di Sallustio, RFIC 113, 1985, 170-173; E. RAWSON, Sallust on the Eighties?, CQ 81, NS 37, 1987, 163-180 (sobre Lucano).

A partir de Veleyo Patérculo (2, 36, 2), que lo imita,[1] y Quintiliano (*inst.* 10, 1, 101) se reconoce justamente en Salustio al *aemulus Thucydidis*; gramáticos como Valerio Probo y Emilio Asper redactaron estudios lingüísticos; Quintiliano lo recomienda como lectura para los alumnos de nivel avanzado. Marcial le llama el primer historiador romano (14, 191) y Suetonio en el *De viris illustribus* lo coloca en el primer puesto entre los historiadores latinos.[2] Salustio encuentra imitación primero en el historiador L. Arruncio (Sen. *epist.* 114, 17-19) poco conocido para nosotros, después en Tácito, que le llama *rerum Romanarum florentissimus auctor* (*ann.* 3, 30, 1). Los arcaístas aprecian altamente a Salustio: Frontón lo imita en el *Elogio de Vero*, Gelio (9, 14, 26) celebra también su *fides* en el *Jugurta* y da testimonio (18, 4, 1) de la frecuencia de los intérpretes salustianos en el cuadro urbano de la época.

Silio Itálico utiliza los tratados geográficos de Salustio; Vibio Máximo escribe una «crónica del mundo» que es un resumen de Livio y Salustio. Plutarco utiliza las *Historiae* de Salustio en las *Vidas* de Sertorio y de Luculo. Cenobio traduce a Salustio al griego. Las *Historiae* forman parte también de las fuentes de Amiano. Los gramáticos lo citan de buena gana; en las escuelas de retórica es leído como orador.

Los estímulos de la escuela de retórica conducen a los Padres de la Iglesia a un enfrentamiento sobre los contenidos. Minucio Félix se ocupa de la concepción histórica de Salustio.[3] Agustín dedica su atención a su exposición de las causas de la decadencia romana; a él debemos fragmentos considerables del proemio de las *Historiae*.[4] Al igual que Jerónimo, Agustín alaba no sólo sus méritos retóricos,[5] sino también su amor por la verdad,[6] echando así las bases de su autoridad en la Edad Media (Isid. *orig.* 13, 21, 10).

En la Edad Media Salustio es con frecuencia autor de las escuelas. Su influjo estilístico puede percibirse ya en el siglo IX, en el X Widukind se basa en él como también en Tácito y Livio; Wipón introduce discursos en su obra histórica siguiendo el ejemplo de Salustio. Bruno (*De Bello Saxonico*), recurriendo a la imagen de Catilina, representa a Enrique IV como una figura de malvado, sin embargo *militiae laboribusque indefatigabilis*. Petrarca ve a Salustio, recurriendo a Agustín, como *nobilitate(=ae) veritatis historicus* (*Rerum memorandarum libri* 1, 17).

---

1. A.J. WOODMAN, Sallustian Influence on Velleius Paterculus, en: J. BIBAUW, ed., Hommages à M. RENARD, Bruxelles 1969, vol. 1, 785-799.

2. G. FUNAIOLI, RE 1 A 2, 1920, col. 1949.

3. K. BÜCHNER, Drei Beobachtungen zu Minucius Felix, Hermes 82, 1954, 231-245.

4. Aug. *civ.* 2, 18; 3, 17; 3, 21; 5, 12.

5. Hier. *epist.* 132, 6 CSEL 56, p. 230; Aug. *epist.* 167, 2, 6 CSEL 44, p. 593.

6. *Nobilitatae veritatis historicus* Aug. *civ.* 1, 5 (interpretación crítica del pasaje agustiniano en E. GALLICET, *Sallustius, nobilitate veritatis historicus*, CCC 6, 1985, 309-330); *auctor certissimus* Hier. *De situ et nominibus locorum Hebraicorum*, en: P. DE LAGARDE, Onomastica sacra, Göttingen 1887, n. 117, 12.

La primera Edad Moderna considera a los autores antiguos como maestros del control de las condiciones existenciales, y por tanto de la política también. Salustio sirve no sólo como modelo estilístico para la composición de obras históricas nuevas;[1] leído «a contrapelo» el *Catilina* se convierte en el Renacimiento en un manual revolucionario.[2] En el ámbito de la revolución de 1848 Henrik Ibsen ofrece una nueva interpretación dramática de la figura de Catilina; poco después de la revolución de 1917 el lírico Alexander Blok escribe un importante ensayo sobre Catilina.[3]

La hipótesis de la tendenciosidad no parece haber sido formulada nunca en época antigua; en la Edad Moderna está representada por Paulus Benius Eugubinus,[4] después por Theodor Mommsen y Eduard Schwartz.

El maestro del estilo y de la forma, en fin, inspira a grandes autores de finales del siglo XIX. Friedrich Nietzsche reconoce: «Mi sensibilidad por el estilo, por el epigrama como estilo, se despertó casi instantáneamente al contacto con Salustio... Conciso, severo, con tanta sustancia como es posible tener en el fondo, una fría hostilidad contra la «palabra hermosa» y también el «sentimiento hermoso»: en todo esto me reconocí a mí mismo».[5] Hugo von Hofmannsthal: «Y de Salustio fluyó hacia mí en aquellos días de viva felicidad, como a través de canales nunca interrumpidos, el conocimiento de la forma, de aquella profunda, verdadera, íntima forma que puede vislumbrarse sólo más allá del cerrado recinto de los trozos de bravura retóricos, aquella de que no se puede decir que organiza la materia, porque la penetra, la eleva y crea contemporáneamente poesía y verdad, un reflejo de fuerzas inmortales, un objeto sublime como la música y el álgebra».[6]

La contribución de Salustio es individual y marca una época. En *Catilina* crea un nuevo estilo literario. Este libro tiene defectos como obra histórica: la importancia de la figura de Catilina es exagerada; el historiador recoge sin verificaciones la imagen ciceroniana del revolucionario. Sin embargo, el análisis salustia-

---

1. B. ORICELLARIUS, *De bello Italico commentarius ex authentici manuscripti apographo nunc primum in lucem editus*, London 1724; A. Poliziano, *Commentarium Pactianae coniurationis*, ed. Basel 1553; de Poliziano se encuentran anotaciones marginales en una edición salustiana del 1477 (Vicenza): A.J. HUNT, Three New Incunables with Marginalia by Politian, Rinascimento 24, 1984, 251-259; también simpatizan con Salustio el razonamiento político y el estilo literario de Leonardo Bruno.

2. J. BURCKHARDT, Die Kultur der Renaissance in Italien, reed. de la ed. original, ed. K. HOFFMANN, Stuttgart 1985, 43.

3. VON ALBRECHT, Rom 38-57.

4. *De historia libri quattuor*, Venetiis 1611; *In Sallustii Catilinarium commmentarii ... His additur Iugurthinum Bellum*, Venetiis 1622.

5. *Was ich den Alten verdanke*, Werke, ed. K. SCHLECHTA, Darmstadt 1973, vol. 2, 1027.

6. H. von Hofmannsthal, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa II, ed. H. STEINER, Frankfurt y Wien 1951, *Ein Brief* (de Ph. Lord Chandos a Francis Bacon), p. 7-22, espec. p. 9.

no de la situación política, a pesar de su tono moralizante, no está radicalmente equivocado. La prepotencia de la riqueza, la avidez y la falta de escrúpulos de los aristócratas empobrecidos, que es el resultado de ello, la sustitución del enfrentamiento político legal por los métodos de la *amicitia* y de la *factio*, la sustitución de la honorable competición por los cargos públicos, honores y gloria por una conjuración dirigida contra la cosa pública: todo ello constituye un diagnóstico demoledor del ordenamiento postsilano con una palpitante referencia a la actualidad –el retorno de la guerra civil, proscripciones, despotismo.[1]

Las obras siguientes desarrollan el cuadro en dimensiones más amplias: la guerra jugurtina aparece como preludio al conflicto entre Mario y Sila y a la dictadura de este último (*bellum* y *vastitas Italiae*). El marco temático –*militiae et domi*– es llenado de vida por Salustio, estructurado en una íntima relación de interacción. Ya la guerra jugurtina se había convertido en el termómetro de la historia de una patología: el ocaso de la corrección de las relaciones políticas en el interior de la *res publica* (Salustio subraya el tema de la corrupción porque ésta indica el condicionamiento recíproco de los acontecimientos internos y exteriores). Las *Historiae* por último desarrollan el mismo problema a escala mundial.

El declinar de la *res publica* se manifiesta también en el hecho de que la *virtus* del individuo puede ahora aprovechar sólo de forma imperfecta a la comunidad. Ya en *Catilina*, en las figuras de César y Catón, aspectos complementarios de la *virtus* se manifiestan por separado, quedan aislados. Esto es todavía más evidente en *Jugurta*, donde el conjunto estatal agoniza, si bien personalidades particulares, como el «timócrata» Metelo y el «demócrata» Mario considerados en sí mismos, realizan empresas en ciertos aspectos extraordinarias. Pero no hay ningún Micipsa para exhortarlos a la concordia... y, si lo hubiese, no habría sido escuchado.

En los últimos decenios se ha prestado casi más atención a las obras menores controvertidas –la *Invectiva* y las *Epístolas a César*– que a los escritos con seguridad auténticos. No poseemos una edición ejemplar de las monografías y las *Historiae*, la obra más madura de Salustio, hasta ahora siempre han sido descuidadas. Una mayor consideración de su obra más tardía daría seguramente a nuestra idea del primer gran historiador romano la universalidad y la amplitud que corresponden a su importancia.

Appendix Sallustiana

La *Invectiva in Ciceronem* es citada dos veces por Quintiliano como obra de Salustio (*inst.* 4, 1, 68; 9, 3, 89). La fecha en que se presenta compuesta es el otoño del año 54 a.C. Pero en aquella época Salustio, como cuestor todavía reciente, difícilmente podía estar en

1. R. Syme 1964, 138.

condiciones de atacar al célebre consular. Se añaden anacronismos manifiestos.[1] El opúsculo, que no carece de méritos, podría ser una prosopopeya retórica del periodo augústeo.[2]

Las Cartas a César

Las dos *Cartas a César* transmitidas de forma anónima[3] desde la Antigüedad en el Vaticanus Latinus 3864 (V; s. IX-X) no están ordenadas según el momento cronológico a que se refieren; en efecto, la primera se sitúa en el año 48 (¿ó 46?) a.C., con seguridad después de la batalla de Farsalia y la muerte de Pompeyo; la segunda epístola se presenta como más antigua (hacia el 50 a.C.). ¡Sin embargo la segunda carta parece imitar y desarrollar la primera! Se sigue de ello que las dos epístolas son obra de autores diferentes; al menos una de las dos es por consiguiente espuria.

La lengua acentuadamente salustiana no es prueba de autenticidad –sino al contrario. Ésta es apropiada a la historiografía, no a la redacción de cartas. Además Salustio ha creado esta lengua sólo algunos años más tarde para sus obras históricas.[4] La imitación es de un salustianismo francamente «penetrante»; exageradas y no salustianas son uniones como *pravae artes*, *malae libidines*; un grecismo duro es *non peius videtur* (1, 8, 8). Sobre todo, sin embargo, muchos elementos que aparecen sólo en el último Salustio están ya plenamente presentes en estas pretendidas obras de juventud. Las *Epistulae* son un centón de frases salustianas.

Al comienzo de la epístola segunda se alude (en el tono del proemio de *Catilina*, 3, 3) a los comienzos de la carrera política de Salustio, como si éstos se situaran en un periodo ya pasado hace mucho tiempo. Esto sería absurdo en el año 50 a.C. En 2, 9, 4 aparece incluido entre los *nobiles* M. Favonio, que en realidad no es uno de ellos. César es apostrofado con el título de *imperator* (2, 6, 6; 12, 1), por entonces completamente fuera de lugar. Ni el lisonjero retrato que se traza de Sila, ni el negativo de Catón, concuerdan con el momento histórico. El segundo escrito, en contradicción con su fecha ficticia, presupone el poder absoluto de César (por tanto también la guerra civil y su victoria); que en aquella fecha pudiese ordenar el estado por sí solo es impensable; se trata de una proyección retrospectiva. La reclamación de una votación secreta en el senado suena como desacostumbrada en época republicana; la petición de una ampliación del senado no se adapta al año 50 a.C.[5] También la representación de sí mismo como un hombre que no se ocupa de *arma* y *equi*

---

1. G. JACHMANN, Die Invektive gegen Cicero, Miscellanea Berolinensia 2, 1, 1950, 235-275; R.G.M. NISBET, The *Invectiva in Ciceronem* and *Epistula secunda* of Pseudo-Sallust, JRS 48, 1958, 30-32; la bibliografía más reciente sobre la *Appendix Sallustiana* es comentada en C. NEUMEISTER 1986, espec. 51-55.

2. R. SYME 1964, 314-318; en sentido parecido ahora L. CANFORA, Altri riferimenti ai poemi ciceroniani nell'*Invectiva in Ciceronem*, Ciceroniana 5, 1984, 101-109.

3. La atribución a Salustio es hipótesis tardomedieval. Dudas sobre la autenticidad han existido desde J. LIPSIUS. Sobre la autenticidad salustiana es exhaustivo W. STEIDLE 1958, 95-104; K. BÜCHNER 1982², Epílogo 470-472.

4. E. SKARD ha desarrollado en diversos trabajos criterios lingüísticos para dilucidar el problema de la autenticidad (estilometría); una crítica de síntesis sobre él en K. THRAEDE 1978.

5. Sobre la problemática ahora: C. VIRLOUVET, Le sénat dans la seconde Lettre de Salluste à César, en: C. NICOLET, ed., Des ordres à Rome, Paris 1984, 101-141; sobre el problema de la «autenticidad

es sorprendente en época republicana; la oscura amenaza de locura (2, 12, 6) colma la medida. Pero hay más: ¡el autor de la segunda carta (2, 9, 2) copia la *Invectiva* (3) y la hace todavía más «salustiana»!

La primera epístola es menos absurda. Pero también ésta presupone el poder absoluto de César y le llama *imperator*. Está igualmente plagada de expresiones preciosas y escrita en el estilo que Salustio creará sólo más tarde para sus obras históricas.

Ediciones: VINDELINUS DE SPIRA, Venetiis (fol.) 1470 und Parisiis (4º) 1470. * J.C. ROLFE (TTrN) London, 1921. * A. KURFESS, Lipsiae 1957[3], reimp. 1992. * W. EISENHUT, J. LINDAUER (TTr), Darmstadt 1985. * A. LAMBERT (Tr), Zürich 1978. * L D. REYNOLDS (T), Oxford 1991. * *Catil.*: K. VRETSKA (C), Heidelberg 1976. * P. MCGUSHIN (C), Leiden 1977. * J. T. RAMSEY (TC), Atlanta 1984. * Comp. también: H. DREXLER, Die catilinarische Verschwörung. Ein Quellenheft, Darmstadt 1976. * *Iug.*: E. KÖSTERMANN (C), Heidelberg 1971. * L. WATKISS (C), London 1971. * G.M. PAUL (C), Liverpool 1984. * J.R. HAWTHORN (TN), Chicago 1984. * *hist.*: B. MAURENBRECHER (TC), 2 vols., Leipzig 1891; 1893 (reimp. 1967). * V. PALADINI, Orationes et epistulae de *Historiarum* libris excerptae (TTr), Bologna 1968[2]. * O. LEGGEWIE (TTr), Stuttgart 1975. * P. MCGUSHIN (TrC), vol. 1 (Libros 1-2), Oxford 1992, vol. 2 (Libros 3-5), Oxford 1994. * *Appendix Sallustiana*: A. KURFESS, vol. I (rep.), Lipsiae 1962[6]; vol. 2 (en Tull.) 1962[4]. ** *Índices, Léxicos*: A. W. BENNETT, Index verborum Sallustianus, Hildesheim 1970. * O. EICHERT, Vollständiges Wörterbuch zu den Geschichtswerken des C. Sallustius Crispus (*Catilina, Iugurtha* y discursos y cartas de *Historiae*), Hannover 1890[4]; reimp. 1973. * J. RAPSCH, D. NAJOCK, Concordantia Sallustiana, Hildesheim 1991. * E. SKARD, Index verborum, quae exhibent Sallustii *Epistulae ad Caesarem*, Oslo 1930. ** *Bibl.*: A.D. LEEMAN, A Systematical Bibliography of Sallust (1879-1964), Leiden 1965. * C. BECKER, Sallust, ANRW 1, 3, 1973, 720-754. * K. BÜCHNER, Sallust, Heidelberg 1982[2] (epílogo a la 2.ª edición: 465-489). * L. DI SALVO, Studi sulle *Historiae* di Sallustio (1969-1982), BStudLat 13, 1983, 40-58. * C. NEUMEISTER, Neue Tendenzen und Ergebnisse der Sallustforschung (1961-1981), Gymnasium 93, 1986, 51-68 (espec., informativo sobre el problema de la autenticidad).

W. AVENARIUS, Sallust und der rhetorische Schulunterricht, RIL 89-90, 1956, 343-352. * W. AVENARIUS, Die griechischen Vorbilder des Sallust, SO 33, 1957, 48-86. * C. BECKER, Sallust, ANRW 1, 3, 1973, 720-754. * H. BLOCH, The Structure of Sallust's *Historiae*. The Evidence of the Fleury Manuscript, en: Didascaliae. FS A.M. ALBAREDA, New York 1961,

---

cronológica» en general cf. el «Forschungsbericht» de C. NEUMEISTER 1986, espec. 53 s.; intentos de identificación del autor de las epístolas (círculo de Símaco): L. CANFORA, Crispus Sallustius autore delle *Suasoriae ad Caesarem senem*?, Index 9, 1980, 25-32. La investigación de los últimos decenios puede registrar grandes progresos sobre las *Epistulae*. El autor ha indicado aquí los motivos que le hacen, con R. SYME y otros, considerar no auténticos estos escritos; sin embargo está dispuesto a aceptar eventuales argumentaciones más válidas. Ver ahora: W. SCHMID, Frühschriften Sallusts im Horizont des Gesamtwerks, Neustadt 1993.

59-76. * W. BLOCH, Bedeutungszusammenhänge und Bedeutungsverschiebungen als inhaltliche Stilmittel bei Sallust, Bern 1971. * E. BOLAFFI, Sallustio e la sua fortuna nei secoli, Roma 1949. * K. BÜCHNER, Der Aufbau von Sallusts Bellum Jugurthinum, Wiesbaden 1953. * K. BÜCHNER, Sallust, Heidelberg 1982². * L. CANFORA, Il programma di Sallustio, Belfagor 27, 1972, 137-148. * J.-P. CHAUSSERIE-LAPRÉE, L'expression narrative chez les historiens latins, Paris 1969. * A. DIHLE, Zu den *Epistolae ad Caesarem*, MH 11, 1954, 126-130. * D.C. EARL, The Political Thought of Sallust, Cambridge 1961, reimp. 1966. * B. EDMAR, Studien zu den *Epistulae ad Caesarem* senem, Lund 1931. * F. EGERMANN, Die Prooemien zu den Werken des Sallust, SAWW 214, 3, Wien 1932. * D. FLACH, Die Vorrede zu Sallusts *Historien* in neuer Rekonstruktion, Philologus 117, 1973, 76-86. * G.B.A. FLETCHER, On Sallust's Bellum Catilinae, Latomus 40, 1981, 580-588. * F. GIANCOTTI, Strutture delle monografie di Sallustio e di Tacito, Messina 1971. * K. HELDMANN, Sallust über die römische Weltherrschaft, Stuttgart 1993. * J. HELLEGOUARC'H, Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la république, Paris 1963, 1972². * B. HESSEN, Der historische Infinitiv im Wandel der Darstellungstechnik Sallusts, Frankfurt 1984. * E. HÖHNE, Die Geschichte des Sallusttextes im Altertum, tesis München 1927. * F. KLINGNER, Über die Einleitung der *Historien* Sallusts, Hermes 63, 1928, 165-192; reed. en: KLINGNER, Studien 571-593 y en: V. PÖSCHL, ed., Sallust (v. *infra*), 1-30. * U. KNOCHE, Der römische Ruhmesgedanke, Philologus 89, 1934, 102-124 = Vom Selbstverständnis der Römer, Heidelberg 1962, 13-30. * A. LA PENNA, Per la ricostruzione delle Historiae di Sallustio, SIFC NS 35, 1963, 5-68. * A. LA PENNA, Sallustio e la «rivoluzione» romana, Milano 1968. * B. LATTA, Der Wandel in Sallusts Geschichtsauffassung: Vom Bellum Catilinae zum Bellum Iugurthinum, Maia 40, 1988, 271-288. * B. LATTA: Die Ausgestaltung der Geschichtskonzeption Sallust. Vom *Bellum Iugurthinum* zu den *Historien*, Maia 41, 1989, 41-57. * K. LATTE, Sallust, Leipzig 1935; reed. en: V. PÖSCHL, ed., Sallust 401-460. * W. D. LEBEK, Verba prisca. Die Anfänge des Archaisierens in der lateinischen Beredsamkeit und Geschichtsschreibung, Göttingen 1970. * G. LEDWORUSKI, Historiographische Widersprüche in der Monographie Sallusts zur Catilinarischen Verschwörung, tesis Berlin 1992, Frankfurt 1994. * A.D. LEEMAN, Gloria, tesis Leiden 1949 (en holandés con resumen en inglés). * A.D. LEEMAN, Sallusts Prologe und seine Auffassung von der Historiographie, Mnemosyne 7, 1954, 323-339; 8, 1955, 38-48; reed. en: LEEMAN, Form 77-109; comp. también en: R. KLEIN, ed., Das Staatsdenken der Römer, Darmstadt 1966, 472-499. * A.D. LEEMAN, Le genre et le style historique à Rome - Théories et pratique, REL 33, 1955, 183-208. * A.D. LEEMAN, Aufbau und Absicht von Sallusts *Bellum Jugurthinum*, Amsterdam 1957. * A.D. LEEMAN, Formen sallustischer Geschichtsschreibung, Gymnasium 74, 1967, 108-115; reed. en: LEEMAN, Form 69-76. * B.D. MACQUEEN, Plato's Republic in the Monographs of Sallust, Chicago 1981. * J. MALITZ, *Ambitio mala*, Studien zur politischen Biographie des Sallust, Bonn 1975. * W. NIPPEL, Aufruhr und «Polizei» in der römischen Republik, Stuttgart 1988. * R.G.M. NISBET, The *Invectiva in Ciceronem* and *Epistula Secunda* of Pseudo-Sallust, JRS

48, 1958, 30-32. * U. PAANANEN, Sallust's Politico-Social Terminology. Its Use and Biographical Significance, Helsinki 1972. * E. PASOLI, Problemi delle Epistulae ad Caesarem sallustiane, Bologna 1970. * P. PERROCHAT, Les modèles grecs de Salluste, Paris 1949. * V. PÖSCHL, Grundwerte römischer Staatsgesinnung in den Geschichtswerken des Sallust, Berlin 1940. * V. PÖSCHL, ed., Sallust, WdF 94, Darmstadt 1981². * T.F. SCANLON, The Influence of Thucydides on Sallust, Heidelberg 1980. * T.F. SCANLON, *Spes frustrata*. A Reading of Sallust, Heidelberg 1987. * F. SCHINDLER, Untersuchungen zur Geschichte des Sallustbildes, Breslau 1939. * W. SCHUR, Sallust als Historiker, Stuttgart 1934. * O. SEEL, Sallusts Briefe und die pseudo-sallustische Invektive, Nürnberg 1966. * E. SKARD, Sallust und seine Vorgänger, Oslo 1956. * E. SKARD, Zur sprachlichen Entwicklung des Sallust, SO39, 1964, 13-37. * W. STEIDLE, Sallusts historische Monographien. Themenwahl und Geschichtsbild, Wiesbaden 1958. * W. SUERBAUM, Sallust über die Schwierigkeiten, Geschichte zu schreiben (Catil. 3, 2), en: Gegenwart der Antike, ed. W. HÖRMANN, München 1974, 83-103. * R. SYME, Sallust, Berkeley 1964 (al. Darmstadt 1975). * K. THRAEDE, E. SKARDS sprachstatistische Behandlung der *Epistulae ad Caesarem senem*, Mnemosyne ser. 4, 31, 1978, 179-195. * E. TIFFOU, Essai sur la pensée morale de Salluste à la lumière de ses prologues, Paris 1974. * K. VRETSKA, Studien zu Sallusts *Bellum Jugurthinum*, SAWW 229, 4, 1955. * E. WISTRAND, Sallust on Juridical Murders in Rome, Stockholm 1968. * R. ZIMMERMANN, Der Sallusttext im Altertum, München 1929.

B. BIOGRAFÍA

LA BIOGRAFÍA EN ROMA

Generalidades

Biografía significa «descripción de una vida».[1] Puesto que no se trata de un género unitario y claramente delimitado con reglas fijas, es difícil definir la biografía. Puede ser elaborada literariamente, como el *Agrícola* de Tácito y las *Vidas* de Plutarco. Pero también se puede limitar a la presentación ordenada del material: en el área cultural griega aparecen con fines científicos biografías de poetas en relación con la edición de sus obras, biografías de filósofos junto con la exposición de sus doctrinas; sin embargo también existen biografías de poetas elaboradas literariamente. En Roma la forma de la biografía caracterizada por su objetividad esencial tiene sus premisas en las inscripciones y en los recuerdos oficiales, las de tipo retórico en las oraciones fúnebres. Las dos formas pueden entremezclarse de diversas formas.

Existen contactos y diferencias entre la biografía y géneros relacionados con ella.

Entre los puntos de contacto se pueden enumerar los siguientes: al igual que en el *encomio*, también en las biografías los hechos pueden ser agrupados según los tipos de comportamiento (virtudes) o según el criterio de las situaciones en que el personaje muestra sus cualidades. Como el *retrato literario*, la biografía no tiene que ser necesariamente completa, sino que puede operar con rasgos singulares significativos: es corriente la limitación a una fase importante de la vida, a una experiencia central: por ejemplo la toma de conciencia de la misión propia (como en una conversión) o el momento de la prueba suprema (por ejemplo ante la muerte). En el caso de personajes políticos importantes la biografía no puede prescindir de la acción *histórica*.

Las diferencias son, por el contrario, las siguientes: en el *encomio* están en primer plano los logros políticos, morales o espirituales; en cambio en la biografía cuenta la vida del individuo y por ello pueden mencionarse también aspectos negativos («vicios»). El *retrato literario* debe limitarse a recordar determinadas cualidades y algunas anécdotas significativas, mientras que la biografía tiene que considerar el *curso* de la vida del personaje. La *historiografía* coloca en primer plano la actuación pública, la biografía los rasgos privados.

Los tres tipos textuales afines ahora mencionados presuponen una cuidada elaboración estilística, mientras que esto no ocurre incondicionalmente para la biografía (v. más abajo: Técnica literaria).

---

1. Sobre la definición: BERSCHIN, Biographie I, 14-21; todavía más difícil de definir es la autobiografía.

Precedentes griegos

El interés por la personalidad individual no está presente en todas las sociedades. Por ello, la biografía no se desarrolla en todos los pueblos. En Grecia aparece tarde. Sus raíces son por un lado de carácter político: el interés –presente o a suscitar– por la personalidad se une localmente a la manifestación de formas de gobierno monárquicas o tiránicas o a la propaganda relacionada con ellas. Aparecen biografías idealizadas de soberanos. Puede tratarse de simples elogios del señor –las formas del encomio son fijadas desde el siglo IV a.C.– o de manuales para el príncipe destinados a servir a un fin pedagógico, la educación del monarca ideal; en ambos casos no revisten interés puramente biográfico.[1]

Sobre personalidades de príncipes se orientan más tarde muchas biografías de Plutarco y Suetonio, pero ya no con intención exclusivamente encomiástica.

Un segundo móvil de la cuestión biográfica es filosófico: como maestros espirituales que incitan a seguirles, los grandes pensadores son considerados dignos de presentación biográfica. El carácter irrepetible de la personalidad se manifiesta con particular claridad a los ojos de los griegos con Sócrates. Platón, es cierto, no escribe una biografía de su maestro, pero desarrolla independientemente en la *Apología*, concebida un tanto libremente, y en los diálogos, elaborados todavía con mayor libertad, las premisas metódicas, de forma que el elemento platónico y el socrático difícilmente pueden separarse entre sí; de forma diferente, pero con igual infidelidad histórica, se comporta Jenofonte en sus *Recuerdos de Sócrates*: a él le importa menos la visión científica que la praxis ética; en todo caso ni siquiera él se propone en primer lugar el fin de describir la vida del pensador. Oratoria y diálogo tienen puntos de contacto, en el plano técnico-literario, con el drama: el personaje es representado ejemplarmente en virtud de su comportamiento en situaciones concretas; en este procedimiento no tiene tanta importancia la persona, sino más bien su manera de pensar y de comportarse.

Las biografías de filósofos más tarde, al ser acopladas en la tradición escolar a la exposición de sus doctrinas, presentan la vida ejemplar de un sabio. Fundamentan las bases para las vidas de los santos de la antigüedad tardía.

Una tercera fuente del interés biográfico es de tipo erudito-literario: biografías de personalidades literarias (autores) aparecen desde el siglo IV a.C. En el helenismo se convierte en habitual encabezar las obras de los clásicos con la biografía del autor, también con el fin de mostrar la relación entre vida y obra. Estos apuntes son suficientes para ilustrar algunas de las raíces de la biografía en la vida espiritual griega.

La biografía recibe un impulso de la investigación de tipo positivo fomentada por el Peripato. Un medio de estructuración interna es ofrecido por la ética fi-

1. Isócrates, *Evágoras*; Jenofonte, *Agesilao*, *Ciropedia*, necrología de Ciro (*Anab.* I, 9).

losófica, especialmente por la caracteriología de Aristóteles y Teofrasto: la contraposición de virtudes y vicios. Lo que se nos ha conservado no basta sin embargo para reconstruir una forma específicamente peripatética de la biografía.

Además de ello se crean reglas literarias para la composición de la biografía que en parte derivan del encomio (v. Técnica literaria).

Autores clásicos de la biografía griega son considerados Aristoxeno (s. IV a.C.), cuyos *Bioi* de Arquitas, Sócrates, Platón, según muestran los fragmentos, no estaban libres de críticas malévolas; Antígono de Caristo (s. III a.C.), cuyas biografías de filósofos eran vivas y sugestivas; Hermipo de Esmirna (s. III a.C.), que, apoyándose en el material de la biblioteca de Alejandría, pero desafortunadamente también en fuentes no serias, compone autorizadas biografías de legisladores, filósofos y escritores; así como Sátiro (segunda mitad del s. III a.C.), que describe las vidas de reyes, políticos, oradores, filósofos y poetas. La *Vida de Eurípides* (Pap. Oxy. 1176) es artísticamente estilizada (evita el hiato) y construida en forma de diálogo; este tipo nos es conocido además solamente en la hagiografía; también Sátiro, por otra parte, va demasiado lejos para nuestros criterios en la interpretación biográfica de textos literarios –especialmente pasajes de comedia.

Desarrollos romanos

El interés por la personalidad individual en Roma recibe un fuerte impulso por el influjo del helenismo. No ha faltado nunca por completo, e incluso es más fuerte que en Grecia; nuestra imagen de la sociedad de la Roma arcaica se caracteriza en efecto por la idea, en parte unilateral ciertamente, de las virtudes civiles desinteresadas sobre las que insistirá Catón, el adversario de la aristocracia.

En todo caso biografía y autobiografía tienen en Roma fuertes raíces indígenas: un motivo antiguo y poderoso es el orgullo gentilicio; informaciones biográficas son ofrecidas por los *tituli*, las inscripciones al pie de las estatuas de los personajes eminentes; la *laudatio funebris* –el elogio del muerto con ocasión del funeral– es afín al encomio y contiene elementos esenciales de la biografía. Estos discursos son recogidos en los archivos de las familias. En ellos, por otra parte, el muerto es estilizado para que sirva de *exemplum*.

Parece verosímil que en Roma existiesen biografías oficiales fuertemente orientadas en el sentido del contenido. Una derivación tardía de este tipo, que quizá fue determinante para el carácter de la biografía latina, es el *Liber pontificalis*. Sus raíces alcanzan desde el siglo VI hasta el siglo II d.C. «¿Es temerario, basándose en estas biografías oficiales romanas que se transmiten durante siglos, deducir la existencia de obras perdidas más antiguas, de tipo análogo?».[1] La afinidad

1. W. BERSCHIN, epistolarmente; cf. BERSCHIN, Biographie 1, 270-277; 2, 115-138.

entre el modo de representar los personajes en estos escritos y su representación en las inscripciones y en los monumentos fúnebres romanos se impone.

Un último presupuesto –provocado por la prepotencia de las *gentes*– es la autoafirmación del *homo novus*: ya Catón el Viejo recoge sus propios discursos, en primer lugar para fines prácticos y de documentación, pero también para insertarlos en su obra histórica y en ella inmortalizarse a sí mismo. Otro importante hombre sin antepasados políticos, Cicerón, celebra en versos y en prosa su consulado.

La idealización calculada, sin embargo, no tiene desde el comienzo una aplicación incondicionada, como se puede ver especialmente en el arte figurativa y en la poesía. Las naturalistas máscaras fúnebres romanas y el retrato realístico de la edad republicana manifiestan una sensibilidad por lo individual que va más allá de las correspondientes premisas griegas. En la misma dirección se manifiesta la tendencia típicamente romana a la autorepresentación poética sobriamente irónica, como la que domina en Lucilio. La poesía personal satírica tiene su culmen en Horacio, que sin embargo no compone ni siquiera él una autobiografía sistemática y como persona más bien se oculta que se manifiesta.

Ovidio escribe la primera autobiografía poética;[1] a diferencia de la autorrepresentación del satírico, ésta es apologética y se interpreta en relación con la particular situación del poeta exiliado; bajo este aspecto se coloca más en la tradición ciceroniana que en la horaciana.

El nacimiento de la autobiografía en prosa en sentido propio se entrelaza con la evolución política. Las grandes personalidades que en el periodo tardo-republicano dominan la escena política se presentan (y ello es una novedad) no sólo como protagonistas de la acción, sino también como ilustradores literarios de sí mismos. Siguiendo el ejemplo de otros también Sila, una figura histórica romana anunciadora de los desarrollos futuros, compone una autobiografía, sin embargo perdida, de seguro para justificar su actuación política. El «demócrata» César rivaliza con su predecesor del partido optimate no sólo como dictador absoluto, sino también como autor de los *Commentarii*, en los que la representación intentada de sí mismo se mimetiza contemporáneamente de dos modos: detrás de la adornada fachada de la historiografía y de la «descolorida» del informe.

El liberto de Sila, Cornelio Epicado, completa el relato de la vida de su patrón y es de este modo el primer biógrafo romano cuyo nombre conocemos.

Pero también biografías carentes de actualidad política son acogidas en Roma cada vez con mayor favor bajo el influjo del helenismo. Varrón compone la primera colección latina *De viris illustribus*. Nepote puede ser considerado en cierto sentido el

1. Se desarrolla a partir de la *sphragis* («sello»), la breve presentación que de sí mismo hace el poeta al final de una obra.

creador de la biografía literaria en Roma. Estas biografías carentes de finalidad apologética inmediata reflejan determinados sistemas de valores y se presentan como documentos de la fusión de las culturas griega y romana. La serie es continuada por Higino.

Tácito enriquece la biografía de su suegro *Agricola* con elementos historiográficos e inversamente centra sus obras históricas en las personalidades de los emperadores.

A partir de Suetonio la biografía imperial entra en competencia con la historiografía tradicional y a largo plazo provoca su declinar en el seno de la literatura latina (Mario Máximo, *Historia Augusta*, Aurelio Víctor).

Eusebio escribe una encomiástica *Vita Constantini*.

La antigüedad tardía conoce biografías aisladas de filósofos: Porfirio compone una *Vida de Plotino*, Martino una *Vida de Proclo*. Una colección son los Βίοι σοφιστῶν de Filostrato, continuados por Eunapio.

Jerónimo, con *De viris illustribus*, continúa la tradición suetoniana y crea la primera historia literaria cristiana.

La biografía cristiana de los santos representa un tipo diferente (traducción de Evagrio de la *Vida de Antonio* de Atanasio, *Vita S. Pauli* de Jerónimo, *Vita S. Hilarionis*, *Vita Malchi*,[1] *Vita S. Martini* de Sulpicio Severo).

Técnica literaria

En la exposición se cruzan dos principios diferentes: la ordenación cronológica y la sistemática. La biografía se mueve entre dos extremos, los cuales ya no pertenecen a su ámbito propiamente dicho: por un lado el retrato sincrónico como sinopsis conscientemente incompleta, por otro el relato continuado tendente a la integridad histórica. A diferencia del historiador, el biógrafo, también en la narración, se preocupa menos de los acontecimientos históricos en cuanto tales que de su capacidad de arrojar luz sobre la vida del personaje representado. Por ello a veces recurre a anécdotas históricamente insignificantes pero psicológicamente instructivas. Preferencias en la alimentación, pasatiempos predilectos y otras peculiaridades pueden reflejar aspectos esenciales del carácter. El autor escoge su material según su importancia en el sentido mencionado: de ello deriva que determinadas fases de la vida –por ejemplo la juventud y la conclusión de la vida– pueden ser enfatizadas y otras pasadas por alto.

La ordenación sistemática, que se inserta de varios modos en el cuadro cronológico o bien lo rompe, puede proceder por rúbricas según las virtudes (ocasionalmente también según los vicios).[2] Aquí pueden actuar elementos filosóficos

1. La *Vita Malchi* no es la biografía de un santo, pero sin embargo quiere ser edificante en el sentido cristiano.

2. Es también posible el tipo ordenado según la conducta con relación a entidades determinadas: familia, estado, divinidad.

(v. Universo conceptual II). Existen además estrechas relaciones con el encomio retórico. En ambos géneros literarios los ἤθη del héroe son representados a través de sus πράξεις con intención moralístico-pedagógica, con la decisiva diferencia por otra parte de que en la biografía pueden ser descritos también comportamientos negativos.

En la práctica las biografías pueden ser esbozadas con criterios puramente objetivo-eruditos o también ser elaboradas literariamente.[1] De este último tipo las encontramos en Plutarco († después del 120 d.C.), del primero, aunque sea con ciertas reservas, en Suetonio. Suetonio asume la tarea de presentar el material biográfico según una cierta ordenación, en concreto renunciando en gran parte al ornato literario. De acuerdo con el procedimiento erudito cita precisamente documentos de forma textual. Al mismo tiempo establece la biografía compuesta en estilo erudito como una forma historiográfica.

En las biografías de los filósofos es característica la sucesión de vida y doctrina. Diógenes Laercio (a situar con toda probabilidad hacia el final del s. III d.C.) añade regularmente al *bios* un breve compendio (συναγωγή) de la doctrina. Para las biografías de los filósofos son indicativas las anécdotas que reflejan el carácter del pensador en cuestión; en el caso de Epicuro, Diógenes Laercio (libro 10) se apoya en testimonios auténticos.

Se recogen y se ordenan las biografías según categorías (legisladores, tiranos, poetas, etc.); estas colecciones se unifican a su vez bajo el título «Sobre los hombres ilustres» (Περὶ ἐνδόξων ἀνδρῶν). Encontramos algo de este tipo en Varrón, Nepote, Higino, Suetonio. A partir del periodo tardío republicano también se colocan juntos griegos y romanos (Varrón, Nepote, más tarde Plutarco). Las biografías de los filósofos son ordenadas según las escuelas y sus cabezas (cf. Diógenes Laercio).

El papel creciente de la personalidad y de sus decisiones había determinado desde el helenismo (Alejandro) el hecho de que la historiografía estaba cada vez más expuesta al influjo de la biografía: así en Salustio y mucho más en los *Annales* y en las *Historiae* de Tácito. Teniendo en cuenta el peso de las decisiones imperiales para la historia mundial, esto resulta del todo comprensible. Por el contrario, en el *Agricola* del mismo autor la biografía es enriquecida con elementos historiográficos; además de los habituales discursos y descripciones de batallas aparece como instrumento literario, por ejemplo, la temática relativa a Alejandro. Con Suetonio, como se ve particularmente en las biografías relativas al año de los cua-

1. Según la *Carta a Luceyo* de Cicerón (*fam.* 5, 12, espec. § 6) la monografía histórica se parece a una obra teatral. Los acontecimientos se centran en torno a la persona del héroe. Aquí el historiador puede proceder con criterios encomiásticos, pero en lo demás biografía y encomio están netamente separados de la historiografía.

tro emperadores, la biografía entra en concurrencia abierta con la historiografía –no por la forma, sino por el contenido y la función.

Un tipo particular es la biografía en forma de diálogo: conocemos la *Vida de Eurípides* de Sátiro (segunda mitad del s. III a.C.) y ejemplos de la antigüedad tardía cristiana (Paladio, Sulpicio Severo).

La acogida de elementos de los relatos portentosos y de las novelas del helenismo lleva al desarrollo de una literatura de entretenimiento de tipo edificante; nace así la leyenda (Atanasio, Jerónimo).

Considerando todo esto, la biografía de filósofos[1] tiene más que ver con el elemento típico que con el individual: se trata del acceso a la perfección moral a través de los diversos escalones previstos por la teoría ética. Muchas biografías de filósofos tienen el carácter de la aretalogía, como la *Vida de Apolonio* de Filóstrato. Una parodia de este género literario es el escrito de Luciano *Sobre Alejandro de Abonuteijos*. Las categorías de la biografía filosófica podían también ser transferidas a la hagiografía cristiana.

En el interior de la biografía cristiana[2] se pueden distinguir los siguientes grupos: actas de los mártires y pasiones, vidas de monjes, vidas de obispos, cadenas biográficas del siglo VI.

Actas de los Mártires

Punto de partida de la hagiografía cristiana es la forma protocolaria de los *Acta*, con el relato del interrogatorio de los mártires escilitanos hacia el año 180 en Cartago. La *Passio SS. Perpetuae et Felicitatis* (202 ó 203), simple relato de un redactor, está compuesta por las descripciones de la misma Perpetua y por las palabras de un compañero de prisión. Esta combinación de relato y autobiografía toma el nombre de forma-comentario.[3] El martirio de Cipriano (258) se nos transmite en la forma de los *Acta*; a su lado está la *Vita Cypriani* de Poncio, la más antigua vida latina de un santo. Es un sermón latino en forma de panegírico retórico, según hace comprender ya su redundante proemio. Puede interpretarse como un encomio.[4]

Una ampliación de la forma de los *Acta* es la *passio* narrativa (p. ej., *Passio SS. IV Coronatorum*). Aquí aparece como técnica literaria el «estilo en filigrana»: el lector debe sentir los acontecimientos sobre la filigrana de la escena de Pilatos, evocada con «citas en filigrana».

---

1. A. DIHLE 1986, 74.

2. Fundamental W. BERSCHIN 1986.

3. Elementos de elaboración literaria son indicados por H.A. GÄRTNER, Die *Acta Scillitanorum* in literarischer Interpretation, WS 102, 1989, 149-167.

4. Sobre la comparación con el rétor Menandro y los no mucho más tardíos *Panegyrici* BERSCHIN, Biographie I, 64.

Las *Passiones* de Sebastián, Lorenzo e Inés muestran rasgos dramáticos; las *Passiones apostolorum* están en conexión con la novela antigua. Las nuevas figuras heroicas de estos textos son de humilde nivel social: mujeres, soldados, esclavos.

Vidas de monjes

La *Vida de Antonio* de Atanasio (alrededor del 357), a su modo una obra de tipo nuevo, es determinante para la hagiografía latina del siglo IV. La evolución estilística de la simplicidad del primer periodo cristiano al humanismo de la época jeronimiana se refleja en la diversidad entre las dos traducciones latinas, una anónima más antigua y una más reciente de Evagrio (hacia el 370). Bajo el influjo de Atanasio se colocan Jerónimo (*Vita Pauli*, *Hilarionis*, *Malchi*), Sulpicio Severo (*Vita Martini*), Paulino (*Vita Ambrosii*).

La *biografía de Malco* –que Jerónimo designa expresamente como *Vita* y la asocia a las otras dos biografías– demuestra por otra parte que una *Vita* latina no debe en absoluto tomar necesariamente en consideración la vida de un personaje *en su totalidad*, es suficiente una experiencia central: en este caso la *Vita* se convierte casi en una novela.

En Jerónimo biografía y forma epistolar pueden mezclarse; su elogio fúnebre por Paula abre el camino a la vida hagiográfica de santas.

Las vidas de los monjes encuentran un nuevo periodo de florecimiento retórico en el tiempo de Teodorico (Eugipio, Enodio, Dionisio Exiguo).

Vidas de escritores

La importancia de la biografía de tipo suetoniano para la biografía latina cristiana es cuestionada a veces con decisión;[1] el *De viris illustribus* de Jerónimo se coloca de todas formas con firmeza en la tradición suetoniana. Biografía, historia y método erudito se encuentran ya en la *Historia eclesiástica* de Eusebio; una parte larga, que abarca el libro quinto y el comienzo del sexto, se coloca bajo el signo de la persona de Orígenes.

Vidas de obispos

Hacia el final del siglo IV los biógrafos comienzan a dedicar mayor atención a los obispos; para el periodo más antiguo recordamos la *Vita Cypriani* de Poncio. Sulpicio Severo (*Vita Martini*) crea el nuevo modelo para la biografía de un obispo; le son conocidas también las vidas de los monjes. Le siguen Paulino de Milán (*Vita Ambrosii*), Posidio (*Vita Augustini*), Ferrando (*Vita Fulgentii*). Hilario crea con la *Vita Honorati* una elegante *laudatio funebris* con cláusulas clasicistas; un anónimo, en la *Vita Hilarii*, se muestra –de acuerdo con el cambio del gusto– sobrecar-

1. G. LUCK, Die Form der suetonischen Biographie und die frühen Heiligenviten, en: Mullus, FS Th. KLAUSER, JbAC, vol. suplementario 1, Münster 1964, 230-241.

gado de elementos retóricos, pero menos llevado a volver a emplear la antigua técnica de la cláusula. Cinco autores ilustran la *Vita Caesarii*.

Cadenas biográficas del siglo VI

Venancio compone una serie de biografías de obispos, en su mayor parte no conocidos personalmente por él. Introduce una nueva manera de ordenar el material: en el caso de Hilario separa la *Vita S. Hilarii* del *Liber de virtutibus*.

Elementos biográficos se encuentran también en Gregorio Magno, especialmente en los *Dialogi*, que diferencia estilísticamente con relación a sus otras obras.[1] También Gregorio de Tours entra en este cuadro.

Autobiografías

Particularmente variadas son las técnicas literarias de la *autobiografía*.

En el ámbito griego existen *hypomnemata* (*commentarii*) desde Ptolomeo I, Antígono Gonatas, Demetrio de Falero; en Roma se conocen memorias escritas a partir de la edad de los Gracos, como las de Emilio Escauro, Sila, Cicerón, Augusto, Tiberio. El estilo de las autobiografías podía orientarse en Jenofonte (Cic. *Brut.* 132). El desacostumbrado relato de las empresas personales de Augusto se incluye en la tradición de las inscripciones de los monarcas. César eleva el *commentarius* a representación histórica, también en este caso no sin la paternidad espiritual jenofontea. En las obras históricas aparecen testimonios personales de los autores, en la medida en que toman parte en la acción (Tucídides, Jenofonte, Polibio, Catón, Amiano Marcelino), y en los proemios, en parte haciendo recordar la *carta VII* de Platón (Salustio).

También la forma del discurso judicial puede servir para la representación de sí mismo: así en Antifonte, Andócides, Lisias, Isócrates (especialmente en el Περὶ ἀντιδόσεως), Cicerón, Apuleyo. Ocasionalmente es imitada la *Apología de Sócrates* de Platón.

Para ilustrar su consulado Cicerón escoge las formas del *epos* y del *commentarius* en prosa. Absolutamente insólita es su descripción de su propia formación cultural y evolución espiritual (*Brut.* 304-324).

Un tipo particular de texto –la historia de una conversión filosófica o religiosa–[2] se desarrolla a partir de premisas presentes en las cartas de Cicerón y en las cartas de Séneca. Nombres indicativos son Dión de Prusa, Epicteto, Marco Aurelio, Elio Arístides, Libanio. La literatura autobiográfica de relieve de los cristianos se apoya en esta base: Gregorio de Nacianzo, Justino, Hilario, Agustín, Enodio, Patricio.

---

1. Su pesimismo está en relación con la desesperada situación de Italia; el estado de ánimo de todas formas más optimista en el nuevo reino de los francos se refleja en las obras de Gregorio de Tours.

2. P. COURCELLE 1957; H. GÖRGEMANNS, Der Bekehrungsbrief Marc Aurels, RhM 134, 1991, 96-109.

Lengua y estilo

La lengua y el estilo de la biografía pueden ser consideradas de forma diferente según que la obra pertenezca al tipo «plutarqueo» o al «suetoniano». El tipo «suetoniano» se identifica con el estilo sobrio del erudito, del *grammaticus* antiguo; característica de este género es la cita literal de las fuentes, incluidas las griegas. El otro tipo presenta una mayor estilización retórica. El ornato literario, sin embargo, no falta del todo ni siquiera en Suetonio.

Universo conceptual I: Reflexión literaria

Los elementos formales atribuibles al encomio antes mencionados –como el principio de una partición sistemática, etc.– entran en este cuadro si son expresamente presentados por el autor como constitutivos del texto que se examina. No son suficientes para construir un género literario.

La Antigüedad no ha formulado en absoluto reglas rígidas para el género biográfico. Como modelo de contraste para las biografías que encontramos en la literatura latina indicamos las bases ideológicas aceptadas por la investigación *como fundamento* de las biografías plutarqueas.

En Plutarco hallamos algunos rudimentos de una teoría del género biográfico. Sus prefacios confirman que en la conciencia de los contemporáneos la biografía era distinta de la historiografía.

La finalidad moralístico-pedagógica tiene particular importancia –en Plutarco– para la constitución del género. Por lo que respecta a su extracción espiritual, la biografía nace de la teoría ética del Peripato y presupone una ética y una regla de vida sistemáticas. En ello se reconoce un motivo que impidió a la biografía convertirse en un instrumento historiográfico en la literatura griega.[1] Por lo demás no se puede olvidar que a partir de Alejandro biografía e historia tienden efectivamente a converger también en el helenismo aunque no sea más que con relación a sus argumentos.

De aquí a la biografía política romana el paso es largo. Esta última tiene sus raíces en la diferente situación política de Roma.

Una interpretación de la biografía antigua ideológicamente centrada sobre lo privado prescinde de Jenofonte, que sin embargo juega precisamente en Roma un papel importante. Por lo demás se adapta sólo parcialmente también al tipo de la *Vita* como se configura en la literatura romana.

1. A. DIHLE 1986, 18 s.

Universo conceptual II

Las biografías de los filósofos se orientan a la representación de una determinada forma de vida. Esto se manifiesta de modo particularmente claro en Yámblico, que no escribe *Sobre la vida de Pitágoras*, sino explícitamente *Sobre el modo de vivir pitagórico* (Περὶ τοῦ Πυθαγορείου βίου).

Los esquemas de las virtudes puestos de vez en cuando como base dependen del punto de vista filosófico del autor.

En la escuela peripatética, a la que se reconoce particular importancia para el nacimiento de la biografía en Grecia, se pueden aferrar los resultados de los estudios antropológicos: por ejemplo la contraposición de *ethos* y *pathos*, la clasificación de determinados modos de vida y tipos de carácter o la interacción de disposiciones naturales y virtudes adquiridas por aprendizaje. En el conjunto en las biografías antiguas reina una actitud intelectual combinada con una aproximación moralizante. El valor de la personalidad se construye a través de libres decisiones morales; la situación ambiental no es advertida como determinante.

El interés por el individuo no es idéntico al interés por la persona privada. Por ello no existe ningún motivo para los romanos para no fundir biografía e historia. Las biografías imperiales se colocan cada vez más bajo el signo de las «virtudes del príncipe» y de la «temática del tirano».[1]

W. BERSCHIN, Biographie und Epochenstil im lateinischen Mittelalter, vol. 1: Von der *Passio Perpetuae* zu den *Dialogi* Gregors des Großen, Stuttgart 1986. * R. BLUM, Die Literaturverzeichnung in Antike und Mittelalter. Versuch einer Geschichte der Biobibliographie von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit, Frankfurt 1983. * A. BUCK, ed., Biographie und Autobiographie in der Renaissance, Wiesbaden 1983. * P. COURCELLE, Antécédents autobiographiques des *Confessions* de saint Augustin, RPh 31, 1957, 23-51. * A. DIHLE, Studien zur griechischen Biographie, AAG 3, 37, 1956. * A. DIHLE, Die Entstehung der historischen Biographie, SHAW 1986, 3, 1-90. * B.R. FREDERICKS, *Tristia* 4, 10: Poet's Autobiography and Poetic Autobiography, TAPhA 106, 1976, 139-154. * M. FUHRMANN, Biographie, KLP 1, 1964, 902-904. * J. GEIGER, Cornelius Nepos and Ancient Political Biography, Stuttgart 1985. * B. GENTILI, G. CERRI, Storia e biografia nel pensiero antico, Bari 1983, ingl. Amsterdam 1988. * H. GERSTINGER, Biographie, RLAC 2, 386-391. * K.-P. JOHNE, Kaiserbiographie und Senatsaristokratie. Untersuchungen zur Datierung und sozialen Herkunft der *Historia Augusta*, Berlin 1976. * T. KRISCHER, Die Stellung der Biographie in der griechischen Literatur, Hermes 110, 1982, 51-64. * A. LAMEDICA, Il P. Oxt. 1800 e le forme della biografia grega, SIFC 3, 3, 1985, 55-75. * Ph. LEJEUNE, L'autobiographie en France, Paris 1971. * LEO, Biogr. * F. LEO, Satyros' βίος Εὐριπίδου, NGG 1912, 273-290. * G. MISCH, Geschichte der

1. A. SCHEITHAUER, Kaiserbild und literarisches Programm. Untersuchungen zur Tendenz der Historia Augusta, Frankfurt 1987 (allí la bibliografía anterior).

Autobiographie, vol. 1, 1-2, Frankfurt 1949-1950³. * A. MOMIGLIANO, The Development of Greek Biography. Four Lectures, Cambridge, Mass. 1971. * G. NIGGL, ed., Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung, Darmstadt 1989. * W. STEIDLE, Sueton und die antike Biographie, v. Sueton. * D.R. STUART, Epochs of Greek and Roman Biography, Berkeley 1928, reimp. 1967. * R.-R. WUTHENOW, Das erinnerte Ich. Europäische Autobiographie und Selbstdarstellung im 18. Jh., München 1974.

NEPOTE

Vida, cronología

Cornelio Nepote (su *praenomen* nos es desconocido) nació quizá hacia el 100 a.C.; en todo caso en el año 63 a.C. ha dejado atrás los años de la juventud (Plin. *nat.* 9, 137). Su ciudad natal es quizá Ticinum; con seguridad es un traspadano[1] como Catulo, que se dirige a él en su carmen de dedicatoria y es recordado por él con alabanzas (Nep. *Att.* 12, 4). Nunca desempeñó un cargo senatorial, dedicándose totalmente a la familia (cf. Cic. *Att.* 16, 14, 4) y a la literatura (Plin. *epist.* 5, 3, 6). Como Varrón y Ático es un culto literato del rango ecuestre. Como Marco y Quinto Cicerón, Hortensio y quizá Varrón, forma parte del círculo de amigos de Ático. En el año 65 a.C. escucha la arenga de Cicerón por Cornelio.[2] El gran orador, es verdad, se expresa ocasionalmente sobre él con un cierto alejamiento (*Att.* 16, 5, 5); sin embargo podía leerse una correspondencia suya con Nepote. El biógrafo describe la vida de Cicerón. Nepote quizá actuó como editor (¿de Cicerón?, ¿de Catulo?); Frontón (*epist.* p. 20 NAB. = 15 V.D.H.) lo nombra en efecto junto con Lampadión, Estaberio y Ático. Sobrevive a su amigo Ático[3] y llega al término de su larga vida ya bajo Augusto.[4]

Compendio de las obras

1. Los tres libros de los *Chronica* –escritos antes del 54 a.C.– eran la más antigua obra en prosa de Nepote (Catull. 1, 3-7). En ellos se recogían sincrónicamente los principales acontecimientos de la historia griega y de la romana. La obra tomaba en consideración también la historia literaria.

2. Los *Exempla* –aparecidos después del 44 a.C. en al menos cinco libros (*fr.* 12 PETER = *fr.* 21 MARSHALL)– representaban un género literario nuevo para Roma: una colección de anécdotas ordenada según los argumentos. Verosímilmente se repartían respectivamente –como más tarde la obra de Valerio Máximo– por *exempla* romanos y griegos.

3. De forma independiente Nepote publicó detalladas *Vidas* de Catón y de Cicerón.

---

1. Plin. *nat.* 3, 127; Plin. *epist.* 4, 28, 1.
2. Hier. *c. Ioh.* 12 (419) = PL 23, 381 MIGNE.
3. Muerto en el 32 a.C. (Nep. *Att.* 19, 1).
4. Por lo tanto, con toda probabilidad después del 27 a.C. (Plin. *nat.* 9, 137; 10, 60).

4. Su obra principal, *De viris illustribus*, trataba en por lo menos dieciséis libros sobre reyes extranjeros y romanos, generales, oradores (cf. el fragmento de Cornelia), historiadores, poetas y gramáticos (otros dos grupos nos son desconocidos). Poseemos el libro[1] sobre los generales extranjeros (al que seguía uno perdido sobre los generales romanos: *Hann.* 13, 4) y partes del tratamiento sobre los historiadores romanos (Catón, Ático; la frase sobre la importancia de Cicerón para la historiografía proviene del prefacio). La primera edición de la *Vida de Ático* (que forma parte de las vidas de los historiadores) tiene lugar entre el 35 y el 32 a.C. Nepote (*Att.* 19, 1) alude a una segunda edición[2] (entre el 32 y el 27 a.C.). Las vidas de Datame, Amílcar, Aníbal (en ella, 13, 1, se habla de Ático como muerto) al igual que la sección *reges* del libro sobre los generales se añaden quizá en la segunda edición. El intento de negar la existencia de la segunda edición[3] no es convincente.[4]

El libro conservado *De excellentibus ducibus exterarum gentium* contiene veinte biografías de generales griegos.[5] Sigue una panorámica sobre los reyes (propiamente ya tratados en una parte precedente de la obra). A modo de apéndice se añaden Amílcar y Aníbal. No parece que el autor se haya cuidado de estructurar artísticamente el libro; cf. el pasaje puramente exterior (con toda probabilidad de la ampliación de la segunda edición): *De quibus quoniam satis dictum putamus, non incommodum videtur non praeterire Hamilcarem et Hannibalem* (*reg.* 3, 5). Por otra parte es posible que la ordenación de las biografías esté mejor calculada de lo que a menudo se admite.[6]

Las biografías de Catón y de Ático están sacadas naturalmente del libro que trataba de los historiadores latinos. De la estructura de cada una de las biografías nos ocuparemos en relación con la técnica literaria.

5. Nepote compuso además breves poesías (Plin. *epist.* 5, 3, 6), quizá también una obra geográfica, pero probablemente no un escrito sobre el aumento del lujo en todos los sectores de la vida; las observaciones referentes a esto podían encontrarse muy bien en otras obras suyas.

Fuentes, modelos, géneros

Para los *Chronica* sirvió de modelo la crónica de Apolodoro de Atenas (s. II a.C.), escrita sin embargo en trímetros de comedia. También este autor había tomado en consideración la historia literaria. Nepote, como Apolodoro, coloca la fundación de Roma en el año 751/750 a.C.

---

1. Para la autenticidad v. Pervivencia.

2. Bibliografía del debate sobre la segunda edición: O. SCHÖNBERGER 1970, 154, n. 5.

3. H. RAHN, Die *Atticus-Biographie* und die Frage der zweiten Auflage der Biographiensammlung des Cornelius Nepos, Hermes 85, 1957, 205 s.

4. R. STARK, Zur *Atticus-Vita* des Cornelius Nepos, RhM 107, 1964, 175 s.

5. Milcíades, Temístocles, Arístides, Pausanias, Cimón, Lisandro, Alcibíades, Trasíbulo, Conón, Dión, Ificrates, Cabrias, Timoteo, Datames, Epaminondas, Pelópidas, Agesilao, Eumenes, Foción, Timoleón; para Higino como autor: P.L. SCHMIDT, Das Corpus Aurelianum und S. Aurelius Victor, RE Suppl. 15, 1978, 1583-1676, espec. 1641-1647; sobre la autenticidad nepotiana: J. GEIGER, Cornelius Nepos and the Authorship of the Books on Foreign Generals, LCM 7, 1982, 134-136.

6. O. SCHÖNBERGER 1970, 155.

En los cinco libros de los *Exempla* Nepote remonta quizá a los paradoxógrafos griegos.[1] Recientemente se han vuelto a considerar como fuentes de las biografías obras históricas entonces fácilmente disponibles. Nepote menciona a Tucídides,[2] Jenofonte (*Ages.* 1, 1), Teopompo y Timeo (*Alc.* 11, 1), Dinón (*Con.* 5, 4); para Aníbal (13, 1, 3) cita a Sileno y Sosilo; para el resto se sirve de Ático, Polibio, Sulpicio Blitón. Se puede pensar también en la utilización de Éforo y Calístenes. La hipótesis en un tiempo difundida de fuentes intermedias –un escrito griego Περὶ ἐνδόξων ἀνδρῶν–[3] es considerada en la actualidad con escepticismo,[4] porque los títulos conocidos por nosotros no contienen biografías de personajes políticos. Sin embargo existían, además de las colecciones de este tipo, encomios de hombres políticos, y Nepote se muestra influenciado por la técnica del encomio.

En todo caso la afirmación de que entre los griegos no habría habido (antes de Polibio) biografías de hombres políticos se funda en parte en un *argumentum ex silentio*, en parte en una definición muy restrictiva de la biografía, que excluye como partida todo lo que es disponible.[5] Sin embargo es el mismo Nepote (*Epam.* 4, 6) quien se remite a *complures scriptores.*[6] En época helenística las funciones de la biografía política habían sido en muchos casos aprovechadas por la historiografía.[7]

Nepote sigue en parte la tradición biográfica peripatética que alcanzará su coronación en Plutarco. En la *Vida de Datame* es posible que Dinón haya sido utilizado realmente. En el caso de Ático, Nepote escribe por conocimiento personal, como habrá hecho también en la perdida *Vida de Cicerón*. Nepote sabe que las cartas son documentos importantes para el historiador; dice en efecto de las cartas de Cicerón: *quae qui legat, non multum desideret historiam contextam eorum temporum* (Nep. *Att.* 16). Biógrafos helenísticos habían ya citado cartas.

Independientemente de la cuestión de si es Nepote el creador de la biografía

---

1. L. TRAUBE, Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte römischer Schriftsteller, SBAW 1891, 397 = L.T., Vorlesungen und Abhandlungen 3, ed. S. BRANDT, München 1920, 9; W. SPOERRI, LAW s.v. Buntschriftstellerei.

2. *Them.* 1, 4; 9, 1; 10, 4; *Paus.* 2, 2; *Alc.* 11, 1.

3. Para la bibliografía sobre los ἔνδοξοι ἄνδρες: W. STEIDLE 1951, 141 s.; SCHANZ-HOSIUS 1, 358.

4. J. GEIGER 1985, 56-58; por lo demás los autores antiguos se callan de forma notable sus fuentes intermedias y citan en su lugar a autores célebres.

5. Ahora sin embargo J. GEIGER 1985: Antígono de Caristo ha escrito también sobre los legisladores (¿no eran de algún modo políticos?), detalle no mencionado por J. GEIGER, 1985, 54.

6. J. GEIGER 1985, 34 s. admite que estos predecesores son historiadores, no biógrafos. Pero Nepote tiene en mente biografías.

7. J. GEIGER 1985, *passim*.

política, el elemento biográfico juega en Roma un papel especial. Tiene particular consonancia con el modo de ver romano: pensemos en la tradición de las *imagines*. Según Jerónimo[1] los primeros biógrafos en Roma fueron Varrón, Santra, Higino y Nepote. Interés biográfico muestran también las *Imagines* de Varrón, que tenían un texto breve (y no estaban limitadas a los hombres políticos). El libro sobre los generales extranjeros está dedicado a Ático: poco antes este último había compuesto epigramas para retratos de hombres romanos de estado (Nep. *Att.* 18, 5 s.). Quizá fue Ático quien empujó a Nepote a incluir políticos en sus biografías.

Existían en Roma también numerosas autobiografías, un género relativamente extraño en Grecia, que floreció a partir de la época de C. Graco:[2] Rutilio Rufo y Emilio Escauro habían escrito memorias. Muchos libertos ejercieron como biógrafos: Cornelio Epicado completó y publicó las memorias de Sila; L. Voltacilio Pitolao narró las empresas de Pompeyo Estrabón y de Pompeyo Magno,[3] pero con mucha probabilidad en forma historiográfica. Tirón fue liberto y biógrafo de Cicerón.

En el ámbito de la literatura latina Cornelio Nepote abre nuevas vías con los *Chronica*, los *Exempla* y la colección biográfica. El hecho de que acoja en ésta también biografías de hombres políticos, por lo que es posible observar, no tiene precedentes. Además se considera como una novedad el hecho de que en su colección se incluye la biografía de un vivo (Ático).

Técnica literaria

Nepote necesita definir su tipo de escritura frente al de los historiadores (*Pel.* 1): *quod vereor, si res explicare incipiam, ne non vitam eius enarrare, sed historiam videar scribere*. Las biografías de Nepote no tienen una estructura fija ligada al género; oscila entre diversas posibilidades.[4] Según una cómoda distinción ya superada la «biografía alejandrina» ofrecía, al lado del esbozo de los hechos exteriores de la vida del personaje, una caracterización basada en anécdotas; este tipo nos es conocido sobre todo por las biografías de los poetas. La «biografía peripatética» (de tipo «plutárqueo»), al contrario, daba preferencia a una estructura artística.[5] Los dos tipos se compenetran en la práctica de Nepote. Tampoco la biografía literaria y la política pueden separarse netamente en Roma.[6]

---

1. En G. FUNAIOLI, GRF, Leipzig 1907, 384.
2. E. BADIAN, The Early Historians, en: T.A. DOREY, ed., Latin Historians, London 1966, 1-38.
3. Nepos *fr.* 57 MARSHALL = Suet. *rhet.* 27.
4. LEO, Biogr. 207; 211.
5. Críticas fundadas a esta distinción: S. WEST, Satyrus: Peripatetic or Alexandrian?, GRBS 15, 1974, 279-286.
6. W. STEIDLE 1951, 142 y otros lugares contra LEO; para una separación nuevamente J. GEIGER 1985 *passim*.

Las biografías en sentido estricto de que tenemos noticia en ámbito griego forman todas parte de una serie; por ello el particular representa en ellas el tipo propio (por ejemplo el poeta). Antes de Nepote no aparecen atestiguadas series de personajes políticos.[1] La forma literaria de las biografías de Nepote es múltiple. Hay la simple exposición cronológica, pero con la inclusión de los hombres de estado en la obra de Nepote hace su aparición también la finalidad moral y el acercamiento a la técnica narrativa de la historiografía. Las vidas de Cimón, Conón, Ifícrates, Cabrias, Timoteo son breves, pero ni siquiera éstas son puramente «alejandrinas», porque incluso en su pequeñez se advierte el interés por las *virtutes* y los *vitia*.

Por otra parte Nepote conoce también formas que se aproximan al encomio, como en la biografía de Epaminondas, cuyo carácter suscitó mayor admiración por los acontecimientos de su vida. También para Agesilao y Ático, Nepote emplea los instrumentos del elogio. La teoría del encomio epidíctico ofrece la elección entre dos criterios de ordenación del material: según las ἀρεταί o cronológicamente (Quint. *inst.* 3, 7, 15). Los biógrafos se sirven indistintamente de ambas formas.[2]

Un contraste con respecto al encomio está representado por la caracterización antitético-ambivalente de Alcibíades (1, 2-4), en la cual –a pesar del final apasionado (11, 6)– alabanza y censura están mezcladas; se reconoce en ello un elemento «peripatético».[3] La vida de Dión se divide en una parte ascendente y una descendente; la primera contiene elementos del ἔπαινος, la segunda del ψόγος.[4]

Nepote coloca la mayoría de las veces en el centro las cualidades típicas del general: esta categoría, por otra parte, no está absolutamente determinada por exigencias exclusivamente literarias o por la obligación impuesta por el género, sino por la realidad romana.[5] Así se constituyen en Nepote determinadas características fundamentales de la biografía latina. En el *Ifícrates* incluye (como más tarde Suetonio) entre la exposición de la *disciplina militaris* y la de la conclusión de la vida algunas observaciones sobre la apariencia externa y sobre el carácter.[6] Es importante también la repartición típicamente romana según el criterio de la *vita publica* y *privata*.[7] Nepote alterna hábilmente capítulos sobre la vida privada con otros sobre la actuación pública, el tratamiento «eidológico» con el «cronológico».[8] De la sucesión de los episodios es posible deducir la evolución interior del

1. J. Geiger 1985, *passim*.
2. W. Steidle 1951, 131.
3. E.M. Jenkinson 1973, 710.
4. N. Holzberg 1989, 188 s.
5. W. Steidle 1951, 112.
6. W. Steidle 1951, 145.
7. W. Steidle 1951, *passim*. p. ej. 148.
8. E.M. Jenkinson 1967, 1-15.

personaje.[1] El autor pronuncia su juicio en *promythia* o en apostilla: «La reunión de estos juicios ofrecería sin duda algunos conceptos históricos romanos fundamentales».[2] Pero a menudo la valoración se oculta también en la ordenación del material.

Lengua y estilo

El uso lingüístico es clásico, pero no tan puro como se ha afirmado. La lengua corriente muestra su influencia sobre un escritor más bien ajeno a una excesiva preocupación estilística. De este modo se infiltran bastantes elementos anticuados que producen una cierta sorpresa en un contemporáneo de César y de Cicerón.

El estilo es aticista; se mueve en el interior del *genus tenue*. Sólo ocasionalmente se descubren ligeras agravaciones retóricas, por ejemplo *actorem auctoremque* (*Att.* 3, 2). En el conjunto la escritura es distendida, como corresponde a la vida alejada del empeño político y a la edad madura del autor. Es poco armónica, es cierto, pero no desagradable, con frecuencia incluso llena de elegancia. ¡Véase la distribución diádica y triádica y la fina ritmización en un pasaje «celebrativo» como *Epam.* 3!

Nepote es un buen narrador de anécdotas. Sabe colocar la punzada en el lugar justo, sacrificar detalles inoportunos y poner en primer plano lo esencial. Su arte narrativa puede ser parangonada con la de Cicerón. La elegancia discreta de la exposición se revela sólo en una lectura cuidada, para la que existen todavía relativamente pocos estudios auxiliares.

Universo conceptual I: Reflexión literaria

Leve et non satis dignum: así será clasificado su *genus scripturae*, prevé Nepote (*praef.*). Tiene en mente la biografía como género.[3] ¿Se la consideraba tan poca cosa porque era practicada por los libertos? ¿O es que Nepote se pone a la defensiva debido a su estilo aticista? El problema, como él mismo dice, corresponde más bien al contenido: justamente los rasgos particulares «insignificantes» en una biografía son a menudo los más reveladores. *Summi viri* no significa aquí «hombres políticos»,[4] sino *viri illustres* (ἔνδοξοι). Nepote es consciente de su oficio literario. El tratamiento de los hechos históricos se plantea de forma distinta en un escritor moralizante y en un historiador crítico: cf. *Pel.* 1: «Pelópidas de Tebas es más co-

1. O. Schönberger 1970, 157.
2. O. Schönberger 1970, 158.
3. W. Steidle 1951, 141.
4. De forma diferente J. Geiger 1985, 38.

nocido a los historiadores que al público en general. Tengo dudas sobre cómo presentar sus empresas; temo que, si me pusiera a detallar los hechos, podría dar la impresión no de relatar su vida, sino de componer una obra histórica; pero si me limitase a tocarlos superficialmente debería temer que a los lectores que desconocen las obras griegas no les resultase bastante clara la importancia de este personaje. Trataré por lo tanto de evitar ambas cosas, y de poner solución tanto a la saciedad cuanto sobre todo a la ignorancia del lector».[1]

Se trata por lo tanto de *delectare* y de *docere*. Como principio Nepote no se considera un historiador, pero en el caso en cuestión se ve obligado a prestar la consideración adecuada al elemento histórico. No es cuestión aquí de distinguir entre una exposición científica integral y una artística selectiva,[2] sino de evitar deslizarse en la historiografía. Permanece como criterio la *importancia* del héroe (*quantus ille fuerit; Hann.* 5, 4). El intento de Nepote es *exprimere imaginem consuetudinis atque vitae* (*Epam.* 1, 3). Nepote se mantiene, pues, fiel a su finalidad *biográfica*. El elemento histórico tiene también aquí sólo función ilustrativa. En este ámbito, por otra parte, el interés por los *tituli* y los árboles genealógicos es de nuevo típicamente romano (Nep. *Att.* 18, 4): *quibus libris nihil potest esse dulcius iis, qui aliquam cupiditatem habent notitiae clarorum virorum.*

Universo conceptual II

Las categorías de la alabanza y de la censura no son filosóficas, sino retóricas. Cuando Nepote en su carta a Cicerón (*fr.* 39 MARSHALL) se aparta del principio de la *philosophia magistra vitae*, se podría deducir de ello una actitud de rechazo con relación a la cultura griega. Pero el prefacio al libro sobre los generales nos permite hacernos una idea que responde mejor a la verdad. Nepote muestra en efecto una no común apertura mental hacia la cultura griega: «habrá personas que, carentes de cultura griega, no considerarán justo nada fuera de lo que concuerda con su modo habitual de comportarse» (*praef.* 2). Nepote no es, por tanto, el ultraconservador tradicionalista por el que se hace pasar en su correspondencia con Cicerón. También en los *Chronica*, una especie de *apólogo*, el elemento griego ocupaba un papel importante. Nepote por lo demás no es un teórico. Vive en la esfera de lo práctico; las enseñanzas que extrae de los hechos son por ello más juiciosas que elevadas (*Thras.* 2, 3; *Epam.* 3, 2); sin embargo tiene la osadía de proponer a un griego como modelo para los *imperatores* romanos (*Ages.* 4, 2). Nepote no es un autor inclinado a lo sensacional; por ejemplo en sus biografías el elemento sexual ocupa sólo

1. Sobre contraposición entre biografía e historia (Nep. *Pel.* 1) cf. Polyb. 10, 21, espec. § 8; Plut. *Alex.* 1, 2 s.; *Nic.* 1, 5; *Galba* 2, 5; W. STEIDLE 1951, 11.

2. Rectamente W. STEIDLE 1951, 109, contra LEO.

un papel subordinado (cf. p. ej. *Alc.* 2, 3). Bajo este aspecto Nepote, como Cicerón, está influenciado todavía por el modo tradicional de pensar romano.

Desde el punto de vista histórico el tratamiento de los personajes griegos es mucho menos fiable que el de los romanos. Nepote tiene relaciones con la aristocracia romana y puede obtener mucho material de primera mano. Su sentir político es republicano (cf. *Dion.* 9, 5: *quam invisa sit singularis potentia*); la admonición contra el dominio de un individuo está de actualidad en la época de Nepote. Pero como caballero romano posee la imparcialidad del apolítico. En la vida de Aníbal no hay trazas del odio nacionalista romano. En correspondencia con la sensibilidad por la *virtus* y los intentos didácticos de Nepote, la representación de la virtud y de los vicios tiene un papel importante (*Paus.* 1, 1; *Epam.* 10, 4; *Timoth.* 1); pero los dibujados por Nepote son hombres vivos.

Tradición

Poseemos más de 70 manuscritos y sabemos de 15 desaparecidos. El fundamental Codex Petri Danielis o Gifanianus (con toda probabilidad del s. XII) sin embargo se encuentra perdido en la actualidad. Extractos de P. Daniel son accesibles en ediciones antiguas (Francoforti 1608; y PAULI MANUTII in *Attici vitam* scholia, ed. Venetiis 1548; Amstelodami 1684). Pero sobre todo existen copias de él: en primer lugar el Leidensis B.P.L. 2011 (L; s. XV); en este manuscrito (usado por J.H. BOEILER, ed. Estrasburgo 1640, y redescubierto por P.K. MARSHALL) faltan la *Vita Catonis* y el fragmento de Cornelia. La segunda copia, el Parcensis (P; s. XV), del convento premostratense de Park cerca de Lovaina, ardió en Lovaina en agosto de 1914; poseemos colaciones de L. ROERSCH,[1] pero sobre todo las anotaciones marginales manuscritas de C.L. ROTH en un ejemplar de su edición de 1841, que se encuentra en la Biblioteca Académica de Basilea (legado K.L. ROTH, n. 3). Esta copia contiene errores, pero constituye junto con L un buen fundamento.

El manuscrito más antiguo, el Guelferbytanus Gudianus lat. 166 (A; fin del s. XII) deriva a través de una intermedia del Codex Danielis y en su conjunto es bueno, si bien en ciertos puntos peor que LP (*Them.* 1, 3; *Alc.* 3, 2; *Ages.* 8, 1). A tiene razón una sola vez contra LP: *Hann.* 4, 3.

En la *Vita Catonis* no nos sirve de ayuda L, en la *Vita Attici* nos falta P, para los fragmentos de Cornelia tenemos que arreglarnos sin L y sin P.

Todos los restantes manuscritos pertenecen al siglo XV y dependen de A.

Pervivencia

Los *Chronica* de Cornelio probablemente fueron suplantados por la obra de Ático (que por lo demás comenzaba tan sólo con la fundación de Roma). Sin embargo Cornelio sigue ejerciendo su influjo dierectamente en Gelio (17, 21, 3), indirecta-

1. N. HOLZBERG 1989.

mente en Solino. Plinio el Viejo utiliza una tablilla cronológica fundada en Nepote. Conviene tener en cuenta el influjo de Nepote en Plutarco y en los *scholia Bobiensia* a Cicerón. Nepote es también la fuente común de Ampelio y del llamado Aurelio Víctor (*De viris illustribus*).[1] Nepote es el más importante predecesor de Suetonio, que por desgracia a menudo no le cita expresamente. Higino, Suetonio y Jerónimo (*vir. ill. praef.*) imitan sus biografías. Ausonio envía (con reservas críticas) los *Chronica* de Nepote a un cierto Probo.[2]

Las primeras ediciones de las *Vitae* aparecen bajo el nombre de Emilio Probo. En los manuscritos se indica ciertamente que las *Vitae* de Catón y de Ático (y la carta de Cornelia) son extractos de Cornelio Nepote; pero el libro sobre los generales lleva al comienzo y al final el nombre de Emilio Probo. Un epigrama que aparece antes de la *subscriptio* contiene una dedicatoria de Probo al emperador Teodosio II (408-450). Solamente con O. Gifanius (edición de Lucrecio, Antuerpiae 1566) y con D. Lambinus (edición Parisiis de 1569) también el libro sobre los generales fue atribuido a Nepote, basándose en buenos argumentos sobre el contenido y la lengua.[3]

En época moderna Nepote es utilizado a menudo como autor escolar, recomendado entre otros por Comenius.[4] La primera traducción a una lengua moderna no aparece hasta 1550 (Remigio Florentino). Goethe recuerda de sus estudios «Cornelio Nepote, tan rígido para los jóvenes».[5] En Mantua, que pretende ser su patria, se construyó un monumento a nuestro autor en 1868. Ha sido sobre todo el severo juicio de la crítica alemana[6] el que excluyó al escritor de la enseñanza. Actualmente se comienza a redescubrir a Nepote, especialmente la *Vita Attici*, que merece la pena leer.

Nepote abre en muchos aspectos vías inexploradas. Los *Chronica* eran la primera obra histórica latina que no se limitaba a la historia *romana*. Catulo alaba el atrevimiento de Nepote (*ausus es* 1, 5). Nuestro autor está libre del ciego orgullo nacionalista propio de muchos romanos (cf. *Hann.* 1, 1-2 y el prefacio al *De excellentibus ducibus*). Hace accesibles grandes figuras de la historia griega a lectores que desconocen el griego (*vir. ill. praef.* 2: *expertes litterarum Graecarum*; *Pel.* 1: *rudibus Graecarum litterarum*).

---

1. G. Wissowa 1900, col. 1416.

2. Auson. *epist.* 12, p. 238 Peiper = 16, p. 174 Schenkl; 10, p. 247 Prete.

3. Sobre la cuestión de Probo: L. Traube, Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte römischer Schriftsteller, SBAW 1891, 409-425 = L.T., Vorlesungen und Abhandlungen, vol. 3, ed. S. Brandt, München 1920, 20-30.

4. O. Schönberger 1970, 153, con envío a F.A. Eckstein, Lateinischer und Griechischer Unterricht, ed. H. Heyden, Leipzig 1887, 212.

5. *Dichtung und Wahrheit* 1, 1; W.A. 1, 26, 48 (22, 36).

6. Cortante Norden, LG 42 s.; un poco más blandos Schanz-Hosius, LG 1[4], 358 s.; Teuffel-Kroll, LG 1[6], 455 s.

Nepote no es el primer biógrafo romano en absoluto, sino el más antiguo que se nos ha conservado; es además el primero del que sabemos que compuso una serie de biografías de personalidades políticas. Esto es ya un dato de hecho importante, independientemente de la cuestión de si fue realmente una innovación de Nepote dar entrada a políticos en la serie de los ἔνδοξοι. También sus *Chronica* y sus *Exempla* fueron conquistas duraderas para la literatura latina. En Cornelio Nepote muchos sienten la falta de una visión histórica más amplia, orden y disposición y la distinción entre lo que es esencial y lo que no lo es. También su «chato moralizar» es considerado fastidioso.[1] Esta actitud desconoce el intento del biógrafo de poner de manifiesto la esencia de un personaje precisamente por medio de rasgos particulares poco aparentes.

Nepote es de todas formas el primero que reconoce el valor histórico de las cartas de Cicerón a Ático,[2] y su *Vita* de Ático –la primera biografía romana de un contemporáneo que conocemos– obtiene los datos de primera mano y es un importante documento de su época. De ella sacamos una imagen de representantes del orden ecuestre *carentes* de ambición política: un importante complemento a figuras como Cicerón, Salustio, Tácito y a nuestra idea, influenciada por ellos, del modo de ser romano.

Nepote forma parte de los autores que están todavía por descubrir. Debería recibir mayor atención por parte de filólogos y educadores. Su estilo es más distendido y accesible que el de Salustio o de Tácito, adecuado a las primeras lecturas por su clara sencillez. También por el contenido su voz libre de prevenciones –como no se sienten con frecuencia en Roma– merece ser nuevamente escuchada en nuestro tiempo.

Ediciones: Vitae: Aemilii Probi (sic) de vita excellentium liber, (sin las Vidas de Catón y de Ático), Venetiis, N. IENSON 1471. * *Vita Attici*: Marci Tullii Ciceronis ad Atticum, Brutum et Q. fratrem *cum ipsius Attici vita*..., Venetiis, N. IENSON 1470. * *Vitae*: D. LAMBINUS, Parisiis 1569. * *Vitae cum frg.*: E.O. WINSTEDT, Oxford 1904. * K. NIPPERDEY (TC), ed. K. WITTE, Berlin 1913[11], 1967[13]. * H. FÄRBER (TTr), München 1952. * A.-M. GUILLEMIN (TTr), Paris 1961[2]. * P. K. MARSHALL, Leipzig 1991[3]. * N. HORSFALL (TrC), Nepos. A Selection Including the Lives of Cato and Atticus, Oxford 1989. ** *Léxicos*: G.A. KOCH, Vollständiges Wörterbuch zu den Lebensbeschreibungen des Cornelius Nepos, corr. y amp. por K. E. GEORGES, Hannover (2.ª tirada) 1888. * O. EICHERT, Breslau 1891[12]. * H. HAACKE, O. STANGE, Leipzig 1912[16]. ** *Bibl.*: E.M. JENKINSON, Cornelius Nepos, Bibliographie 1939-1972, ANRW 1, 3, 1973, 718 s.

J. R. BRADLEY, The Sources of Cornelius Nepos. Selected Lives, tesis Harvard 1967, cf. HSPh 73, 1969, 308 s. * K. BÜCHNER, Humanitas. Die Atticusvita des Cornelius Nepos, Gym-

1. G. WISSOWA 1900, col. 1416.
2. *Att.* 16, 3-4.

nasium 56, 1949, 100-121. * A. DIHLE, Die Entstehung der historischen Biographie, Heidelberg 1987 (= SHAW 1986, 3). * A.C. DIONISOTTI, Nepos and the Generals, JRS 78, 1988, 35-49. * T.A. DOREY, ed., Latin Historians, London 1966. * T.A. DOREY, ed., Latin Biography, London 1967. * U. FLEISCHER, Zu Cornelius Nepos, en: FS B. SNELL, München 1956, 197-208. * J. GEIGER, Cornelius Nepos and the Authorship of the Book on Foreign Generals, LCM 7, 1982, 134-136 (en favor de la autenticidad). * J. GEIGER, Cornelius Nepos and Ancient Political Biography, Stuttgart 1985. * J. GEIGER, Cicero and Nepos, Latomus 44, 1985, 261-270. * H.-J. GLÜCKLICH, S. REITZER, Die *Hannibalbiographie* des Nepos im Unterricht, Göttingen 1985. * N. HOLZBERG, Literarische Tradition und politische Aussage in den Feldherrnviten des Cornelius Nepos, Anregung 35, 1989, 14-27; reed. WJA 15, 1989, 159-173. * E.M. JENKINSON, Nepos - an Introduction to Latin Biography, en: T.A. DOREY, ed., Latin Biography, London 1967, 1-15. * E.M. JENKINSON, Genus scripturae leve. Cornelius Nepos and the Early History of Biography in Rome, ANRW 1, 3, 1973, 703-719. * LEO, Biogr. * B. LUPUS, Der Sprachgebrauch des Cornelius Nepos, Berlin 1876. * T.G. MCCARTY, Cornelius Nepos. Studies in his Technique of Biography, tesis Univ. of Michigan 1970. * T.G. MCCARTY, The Content of Cornelius Nepos' *De viris illustribus,* CW 67, 1974, 383-391 (en parte idéntico al anterior). * F. MILLAR, Cornelius Nepos' *Atticus* and the Roman Revolution, G&R 35, 1988, 40-55. * P.L. SCHMIDT, Das *Corpus Aurelianum* und S. Aurelius Victor, RE Suppl. 15, 1978, 1583-1676, espec. 1641-1647 (Higinio sería el autor de *De excellentibus ducibus*). * P. SCHÖNBERGER, Cornelius Nepos von einem herrschenden Vorurteil befreit, Hermes 96, 1968, 508-509. * O. SCHÖNBERGER, Cornelius Nepos. Ein mittelmäßiger Schriftsteller, Altertum 16, 1970, 153-163. * W. STEIDLE, Sueton und die antike Biographie, München 1951. * L. VOIT, Zur *Dion- Vita*, Historia 3, 1954, 171-192. * A. WALLACE-HADRILL, Suetonius. The Scholar and his Caesars, London 1983. * G. WISSOWA, Cornelius Nepos, RE 4, 1, 1900, 1408-1417.

C. ORATORIA, FILOSOFÍA, EPISTOLOGRAFÍA

ORADORES ROMANOS[1]

Generalidades

En los estados republicanos la oratoria vive como forma humana de confrontación política y jurídica mucho antes de convertirse en un hecho literario. La cultura del discurso público es un criterio para medir el grado de civilización de un pueblo, la incomprensión de la posición y de la importancia de la oratoria un síntoma del comienzo de un periodo de barbarie.

La oratoria política, epidíctica y forense está ya prefigurada en el periodo arcaico de Roma: son políticos la expresión de la opinión propia en el senado (*dicere sententiam in senatu*), el discurso ante la asamblea popular (*contio*), ante el ejército (*allocutio*), el discurso del censor para justificar sus notas de amonestación. Es epidíctica la *laudatio funebris*. Particular importancia reviste el discurso judicial; el *patronus*[2] está obligado a defender en juicio gratuitamente a sus *clientes*.

Precedentes griegos

Es cierto que existe una tradición autónoma romana del discurso –oral–; pero la teoría retórica griega y la praxis de los oradores griegos se convierten en un modelo importante ya en época antigua. Sin duda toda la civilización romana en su conjunto está embebida de elementos griegos. En el detalle el momento de la aparición de influjos griegos puede fijarse de manera diferente; ya en Catón el Viejo se ha admitido el influjo de la teoría retórica griega.[3]

El influjo del arte oratorio helenístico precede al de la elocuencia ática: un fenómeno que encuentra paralelos en otros géneros literarios y está relacionado con la peculiaridad del desarrollo cultural romano. Solamente Cicerón podrá rivalizar verdaderamente con el clásico Demóstenes, al igual que solamente Virgilio lo hace con Homero.[4]

---

1. Una breve reseña de los oradores del periodo republicano se encuentra en «Desarrollos romanos».

2. *Patronus* es el defensor, *orator* el «parlamentario»: *orare* indica los intentos de arreglo orales antes del juicio; es significativo que el antiguo término *orare* reviva en el lenguaje eclesiástico («intercesión, interceder; rogar»).

3. LEEMAN, Orationis ratio 1, 21-24; escéptico VON ALBRECHT, Prosa 15-50; de cualquier forma ya Terencio presupone en su público un conocimiento de la retórica: G. CALBOLI 1982, 50-71.

4. Salustio y Livio con Tucídides y Heródoto.

Desarrollos romanos

Las raíces preliterarias de la oratoria en Roma ya se han mencionado. Los grandes oradores se tienen en alta consideración (Cic. *off.* 2, 66). Discursos importantes se publican ya en época antigua, como el de Apio Claudio el Ciego contra la propuesta de paz con Pirro (280 a.C.). También se publican *laudationes funebres*. Catón el Viejo recoge sus propios discursos y los utiliza en parte en su obra histórica; el admirador de Catón Cicerón puede todavía leer muchos de ellos, si bien ya entonces eran poco conocidos y difíciles de encontrar. La intención de alcanzar el efecto deseado y la elaboración son tan evidentes en Catón que se ha supuesto el influjo de la teoría retórica griega: si los rétores griegos no hubiesen influido, no se les habría expulsado de Roma en el 161 a.C. Un contemporáneo más joven que Catón, C. Sulpicio Galo, está embebido de cultura griega, distinguiéndose por sus conocimientos retóricos e incluso astronómicos.

La *humanitas* romana en el círculo del segundo Escipión Africano (cónsul en el 147 y en el 134, censor en el 142) se caracteriza no sólo por la filosofía (Panecio), sino también por la teorización retórica y gramatical: el mismo Escipión, a pesar de toda su *gravitas*, construye periodos artísticos y es partidario de la analogía[1] y de un purismo precursor; su sabio y humano amigo Lelio es considerado en vida como mejor orador, pero se relaciona más con el gusto lingüístico arcaico.[2] El ardiente Servio Sulpicio Galba se distingue como orador valioso; pero dado que desdeña la labor de lima sus pensamientos puestos por escrito pierden toda su eficacia (Cic. *Brut.* 98).

La oratoria alcanza una influencia política de gran relieve sobre todo en labios de los tribunos de la plebe.[3] Los Gracos deben a su insigne madre (Cic. *Brut.* 211), que en contra de lo habitual en la aristocracia se preocupa personalmente de la educación y de la instrucción de sus hijos, una lengua materna no adulterada y una gran seguridad para encontrar la expresión simple y apropiada, adecuada para poder pasar indemnes a través de sus estudios de elocuencia asiánica:[4] su buen gusto no sufre con ello, y tan sólo su técnica sale mejorada; así, Gayo se hace vigilar siempre por un instructor, de modo que sus cuerdas vocales puedan soportar las fatigas del foro.

El orador más célebre de finales del siglo II a.C., C. Escribonio Curión (pretor probablemente en 121) seduce a su público, todavía poco experimentado, con excursos de contenido general («sobre el amor», «sobre los suplicios», «sobre el poder

1. Documentos: Gell. 6, 11, 9; Macr. *Sat.* 3, 14, 7; Lucil. 963 M. = 972 K. (*pertisum*); Fest. 334 L. (*rederguisse*).

2. Cic. *Brut.* 82-84; 94.

3. El más grande orador romano, Cicerón, asistirá en el curso de su vida a la decadencia del poder político de la palabra y a la victoria de la violencia.

4. C. Graco es además discípulo del famoso Diófanes de Mitilene (Cic. *Brut.* 104).

de la fama»), que en verdad ya pocos decenios más tarde nadie toma en serio (Cic. *Brut.* 124), pero no dejan de constituir una etapa importante en la vía que conduce al más grande orador romano; este último pondrá en evidencia lo que tiene validez general no aisladamente, sino con aplicación a lo particular. El propio Cicerón estudia la manera de provocar la compasión en relación entre otras cosas con una *peroratio* de C. Sulpicio Galba (Cic. *Brut.* 98), hijo del ingenioso Servio.

En la generación precedente a la de Cicerón destacan el fascinante Antonio y Craso, docto en la retórica y en el derecho,[1] que aparecen como interlocutores en *De oratore*. Craso emite como censor (92 a.C.) un edicto contra los *rhetores Latini*; quizá está guiado en ello por intereses de clase. La superación del simple oficio retórico por medio de una *humanitas* filosóficamente fundamentada, que reúne los *mores maiorum* colocándolos sobre nuevas bases, tiene su *culmen* en Cicerón.

Bajo el influjo del estoicismo se colocan Q. Lutacio Cátulo (cónsul en 102), del que se alaba su elegante forma de pronunciación, Q. Mucio Escévola (cónsul en 95) y Rutilio Rufo (cónsul en 105), discípulo de Panecio (Cic. *Brut.* 114). La *brevitas* estoica constituye en realidad un obstáculo en la práctica oratoria; Cicerón reconoce valor, entre los oradores influidos por el estoicismo, casi sólo a Catón Uticense que, a pesar de su posición filosófica, por lo menos ha estudiado retórica con gentes del oficio (*Brut.* 118 s.). Julio César Estrabón aparece en Cicerón (*De orat.* 2, 216-290) como especialista del humorismo.

Del periodo contemporáneo a Cicerón se menciona a Hortensio, que sin embargo es superado por Cicerón en su propio terreno, la elocuencia asiánica.[2]

De los cultivadores puros del aticismo, que representan un ideal oratorio diferente del de Cicerón, forman parte Q. Cornificio, C. Licinio Macro Calvo, M. Calidio y el amigo de Cicerón, M. Junio Bruto. El más importante de ellos, Calvo, parece haber compensado la acentuada sencillez de su estilo con un modo de exposición extremadamente pasional.[3]

La importancia en la práctica política de la oratoria se enfrenta lógicamente a limitaciones en la edad imperial. En compensación florecen en el cuadro de las instituciones entonces preeminentes otras formas de oratoria: el panegírico adquiere nueva importancia como elogio dirigido al emperador; en la escuela de retórica se practica la declamación; en la iglesia cristiana la predicación lleva al arte oratoria hacia nuevas riberas.

---

1. Cicerón le atribuye a Craso una cultura mayor de la que probablemente tenía en realidad; pero su conocimiento del derecho está atestiguado también por otras fuentes y los fragmentos muestran un conocimiento detallado de la retórica.

2. Cicerón (*Brut.* 325) llama al estilo de Hortensio «asiánico»; antes (*de orat.* 3, 43) el término indica sólo procedencia de Asia Menor, cf. KENNEDY 97.

3. Sen *contr.* 7, 4, 8; cf. Quint. *inst.* 10, 1, 115.

Técnica literaria

El discurso romano todavía no tiene en Cicerón, que es su maestro, una forma estereotipada; su estructura está condicionada por la situación de hecho y por la finalidad de persuadir.[1] A pesar de ello, puede confrontarse con éxito la práctica retórica de Cicerón con su teoría (v. Cicerón).

Una detallada elaboración escrita de los discursos no siempre se considera necesaria; por lo general se suele hacer en un segundo momento. Los primeros pasos hacia la asunción de características literarias pueden observarse en Roma bastante pronto. Las partes destinadas a llamar la atención, como los exordios y las conclusiones, o también pasajes cruciales por su contenido, como la narración del desarrollo de los hechos, son elaborados de forma escrita por los oradores para su propia tranquilidad.

En correspondencia con el fin de las diferentes partes del discurso predominan diferencias estilísticas: la escritura rica en ornatos del proemio puede estudiarse ya en Catón el Viejo, el arte de la *narratio*, que por el contrario se consigue especialmente por medio de la sencillez, en Gayo Graco. Para Curión (fin del s. II a.C.) están atestiguados excursos de carácter general; Servio Sulpicio Galba (cónsul en 144) habría introducido, según el testimonio de Cicerón (*Brut.* 82), digresiones agradables para deleitar a los oyentes. El mismo Servio hace apelación con éxito, por medio de una *commiseratio* patética que resulta nueva en Roma, a la compasión del pueblo (Cic. *Brut.* 90) –ayudándose también de un recurso extraliterario: la exhibición de niños de corta edad.

En general hemos de tener en cuenta el hecho de que los intercambios de preguntas y respuestas, por ejemplo en los interrogatorios de los testigos, en la elaboración escrita se sustituyen por una exposición continuada. La tansferencia al plano literario resulta completa cuando también en la formulación nada es dejado al azar y muchos elementos, que en el proceso pueden quedar sin expresarse porque son conocidos o suficientemente ilustrados por la situación o por la inflexión de la voz, son verbalizados plenamente: un caso extremo son los discursos de la *Actio secunda* contra Verres, nunca pronunciados, pero elaborados minuciosamente, con sus cuidadísimas narraciones dramáticas.

La cohesión interna del discurso –obtenida generalmente apelando a la afectividad desde el principio al fin– es un mérito especial de Cicerón; del mismo modo la capacidad de ilustrar un problema de interés general en relación con un caso particular, elevando de esta suerte a los oyentes a una perspectiva más alta y más libre.[2]

---

1. STROH, Taxis.

2. Un cierto trabajo preparatorio, aunque sea a nivel modesto, ya había sido realizado en este sentido por Curión, con sus *excursos* de carácter general (v. Desarrollos romanos).

Lengua y estilo

Como principio general la lengua del orador debe ser la de sus oyentes; en caso contrario resulta ridículo y no consigue persuadir a su público. Más que cualquier otro texto el discurso debe renunciar a extravagancias lingüísticas. De ello deriva la dificultad particular de la prosa oratoria: el orador por un lado debe hablar como todos, pero por otro debe hacerlo mejor que nadie.

En consecuencia se conocen diversas tendencias estilísticas. Catón el Viejo,[1] que tiene fama de pretender la brevedad, sorprende en sus discursos por el pesado ornato arcaico basado en las terminaciones triples. La abundacia verbal del latín arcaico tiene una afinidad natural con el asianismo, que aparece continuamente como una tentación en diversos estadios de la literatura latina. La impresión de estrechez deriva más bien en Catón del hecho de que, en contra de las leyes de la psicología, da con frecuencia al segundo miembro de una frase una forma más breve que al primero.

Una novedad es el gusto sobrio de Escipión Emiliano; Cicerón considera su latín más moderno que el de Lelio, al que reprocha su inclinación por los términos arcaicos (*Brut.* 83).

La lectura de los fragmentos de los discursos del más grande orador latino anterior a Cicerón, Gayo Graco, da una impresión de claridad y relieve; la gran eficacia de sus discursos, de los que tenemos testimonios, se funda en la combinación de un estilo simple con una exposición pasional.[2] Periodos artísticamente estructurados y elegancia estilística serían introducidos por primera vez en Roma por su modelo admirado, M. Emilio Lépido (Cic. *Brut.* 95 s.).

Craso, el orador romano más admirado por Cicerón, sigue las formas asiánicas en el desmembramiento de las frases. También el rival de Cicerón, Hortensio, rinde homenaje a este ideal estilístico; en el discurso por el actor Roscio, Cicerón lo derrota en su propio campo.

La oratoria latina acogió pronto y nunca abandonó la cláusula rítmica, que había sido elaborada por el asianismo. Se encuentran ejemplos de ella entre otros en C. Fanio (cónsul en 122), Q. Cecilio Metelo Numídico (cónsul en 109), C. Papirio Carbón (tribuno de la plebe en 90 o en 89) y naturalmente en el célebre Craso.[3] Cicerón es cierto que se libra de la minuciosa colometría de tipo asiánico, pero no pone jamás en discusión el ritmo prosístico en cuanto tal. Seguirá siendo éste un signo característico de la prosa de arte latina.

---

1. VON ALBRECHT, Prosa 24-37.
2. VON ALBRECHT, Prosa 51-74.
3. NORDEN, Kunstprosa 1, 172-175.

Ya en su tiempo se oponen a Cicerón los aticistas extremos, que estigmatizan su estilo como asiánico y redundante. Cicerón, por el contrario, se considera como auténtico seguidor de Demóstenes; domina todos los registros de la lengua latina y se sirve de ellos según su objetivo, la ocasión y los personajes implicados. Sin permitir que la forma domine sobre el contenido con rigidez doctrinaria, ni tampoco que ocurra lo contrario, Cicerón crea para el estilo prosístico latino una síntesis clásica, que se coloca por encima de las escuelas.

En el periodo augústeo la escuela de retórica sigue el estilo fundado en la agudeza, alejándose así de la periodización clásica de Cicerón. La edad imperial comienza para la prosa ya bajo Augusto.

Después del manierismo neroniano domina bajo los Flavios –con Quintiliano y Plinio– un nuevo clasicismo.

En la edad de los Antoninos sigue con Frontón un arcaísmo motivado por lo demás por una sincera búsqueda de la «palabra justa».

Los siglos siguientes conocen diversos renacimientos, entre ellos el teodosiano; éste se aproxima nuevamente –bajo el influjo de la elocuencia gálica– a la escuela de Cicerón y de Plinio, no obstante sin un purismo excesivo.

Universo conceptual I: Reflexión literaria

¿Pertenecen los discursos a la literatura? En la medida en que son publicados ciertamente sí. El hecho de que los discursos –incluso cuando sólo marginalmente tienen que ver con la política– sean publicados es valorado por Th. MOMMSEN[1] como «innaturalidad y decadencia». El juicio seguramente es demasiado severo, porque si Cicerón no hubiese publicado sus discursos la literatura mundial sería más pobre a falta de una obra capital y Mommsen de un inteligente documento sobre la época. Sin embargo una cosa es justa: los discursos, incluso cuando son literarios, deben poner el acento en su propio carácter no literario. Por tanto la teoría literaria se coloca aquí, en primer lugar, bajo auspicios de signo negativo: la reflexión literaria no está prohibida, pero conviene disimularla. Un orador puede hablar del arte oratoria ante el público al que quiere persuadir sólo excepcionalmente y con extrema cautela; subrayando su dominio de ese arte podría correr el riesgo de perder su credibilidad. Es oportuno, más bien, poner en guardia a los oyentes contra la brillante retórica del adversario, abanderando por el contrario la propia sinceridad. Produce simpatía la señalada exhibición de desconocimiento de los nombres de escultores griegos famosos en las *Verrinas*. Mientras que estos discursos –al menos en las intenciones– se dirigen a un vasto público, Cicerón pronuncia el discurso *pro Archia*

1. RG 3, 619; la publicación de discursos no políticos es útil por lo menos para la juventud estudiosa.

ante un círculo de oyentes de cultura elevada. Aquí puede expresar como introducción el deseo de desplegar en favor de su cliente todas sus capacidades retóricas –naturalmente en la medida en que las posee en realidad (en esta ocasión deja entrever su conocimiento de las categorías retóricas). La mención del arte retórica está justificada en este caso por la voluntad de subrayar su deseo personal de acudir en ayuda de Arquias. Otra justificación está en el carácter predominantemente epidíctico del discurso. A pesar de ello, queda en el lector un cierto malestar.

La representación de sí mismo dada por el autor en textos oratorios está condicionada por la situación y es, por lo tanto, unilateral y selectiva. Necesita ser completada. Los discursos no pueden comprenderse de forma adecuada sin la base de los escritos teóricos. Más importante que la retórica de escuela –como es representada por ejemplo por el *auctor ad Herennium* y por la obra juvenil de Cicerón *De inventione*– es en este sentido la siguiente idea fundamental.

La concepción que el orador tiene de sí mismo depende de modo particular del universo de valores de la sociedad a la que se dirige. Por ello la evolución política y espiritual de cada época se refleja de forma particularmente clara en los cambios de concepción que los oradores tienen de su propia función. Para la edad republicana poseemos en el *Brutus* ciceroniano un cuadro auténtico que contiene numerosos nombres de grandes políticos: es la documentación de lo que se afirma en *De oratore*, superando la perspectiva escolar, sobre la globalidad del papel del orador en la sociedad republicana: el ideal cultural ciceroniano está orientado en la elevada misión política del orador como guía del estado. El conocimiento de causa, que es la fuente principal de la buena elocuencia, en el orador romano se refiere al estado, al derecho y –todavía más importante– a los principios éticos prejurídicos que guían la vida de la sociedad. Sólo la unión con la *res publica* explica la conciencia misionera de un Cicerón y su lucha por causas perdidas. Quien lea los discursos desde esta perspectiva descubrirá, en lugar de las interpretaciones corrientes –vanidad, ceguera política– la profunda comprensión del papel del orador, que en un momento crucial de la historia del mundo presta su voz a la república. La república habla con la voz de Cicerón y junto con él se queda muda.

Bajo el principado una concepción semejante de sí mismo no es posible por parte del orador; incluso son demasiado comprensibles los lamentos sobre la decadencia de la oratoria en el siglo I d.C. hasta el *Dialogus* de Tácito. Con el fin de la tiranía y la aparición de un soberano capaz e ilustrado –Trajano–, un Plinio puede, en otro momento histórico decisivo, definir de forma nueva y positiva la función social del orador en circunstancias diferentes: la censura del mal príncipe, el elogio del bueno y la intercesión por él (*paneg.* 94), ya que el bien del imperio depende del bien del soberano bueno. En lugar de los valores de la Roma republicana aparecen las virtudes del príncipe; de parte de los súbditos vienen en correla-

ción cualidades de ciudadanos y de magistrados –como la moderación. El oficio del orador es por tanto en el mejor de los casos servir de espejo al príncipe y presentarle indirectamente las expectativas de los ciudadanos; en el peor de los casos –ya que no todo emperador es un Trajano y no todo panegirista un Plinio– la miserable realidad histórica desaparece detrás de una fachada idealizada de la corte. En todo caso el panegirista no puede desarrollar una autoconciencia independiente; el género epidíctico ahora dominante es más afirmativo que innovador. El hecho de que el orador preste su lenguaje a las fuerzas morales y espirituales que rigen la vida del estado y se haga portavoz de sus pretensiones ante quien participa en aquella vida no produce en principio ningún cambio: únicamente el orador de héroe y profeta se ha convertido en vasallo y sacerdote. Mas cuando el culto por la antigua Roma se funda en una elección libre –como en el caso de Símaco en su *Relatio*– sólo entonces también el *ethos* del orador imperial adquiere un tono personal.

Un problema para el orador reside en la relación con la verdad: tenemos constancia de ello al menos desde la crítica de la retórica por Platón en el *Gorgias*. Como exigencia nunca ha disminuido, pero tanto el batallador orador de la república como el sometido del imperio tienen, por motivos diferentes, que hacer concesiones en este punto: uno para sostener de forma eficaz sus posiciones, el otro par no poner en peligro su vida. El regreso sin compromisos del orador al Bien y a la Verdad se realiza en Agustín (*doctr. chr.* 4, 6-5, 8); la comunidad política, por otra parte, es sustituida por la religiosa, el *ethos* público, nunca definido de forma clara, por una verdad dogmática.

Universo conceptual II

El universo conceptual del orador debe en buena medida adaptarse al de sus oyentes. Ejemplos extremos son la valoración diferente de los Gracos y de Mario en discursos dirigidos al senado o al pueblo, o las más frecuentes invocaciones a los dioses en discursos dirigidos a éste. También la disimulación de los conocimientos personales ante un público no preocupado por la cultura entra en este aspecto.[1] En sus discursos Cicerón evita incluso el término *philosophia*.

Por otra parte existen por fortuna no pocos casos en los que los oradores luchan contra el modo de pensar de su público: Catón ataca con coraje en el *Discurso por los Rodios* la *superbia* y la agresividad romana; con habilidad y con coraje el joven Cicerón ataca al favorito de Sila, Crisógono, y azota el embrutecimiento de una época en la que se han acostumbrado al hecho de que cada día sean asesinados ciudadanos (*Pro S. Roscio Amerino*). El ciceroniano *Discurso sobre Marcelo* no es un elogio cortesano de la clemencia del soberano, sino el respetable intento de

1. H. JUCKER, Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen, Frankfurt 1950.

comprometer a César en el servicio de la *res publica*.[1] La impresión de que Cicerón a menudo ha echado abajo puertas abiertas[2] deriva de un error de perspectiva. Ha conseguido con tanto éxito presentar de forma unívoca también situaciones problemáticas que incluso investigadores serios han considerado los casos tratados por Cicerón más simples de lo que en realidad fueron.

En edad imperial la oratoria política y judicial pierde importancia e influencia, pero ello no significa en absoluto que estos géneros se hayan extinguido. Además del elogio encuentra, en la forma del *panegyricus*, un amplio tema en la representación de las virtudes del soberano: el discurso de Plinio a Trajano establece los criterios. La antigüedad tardía ofrece además también ejemplos nuevamente respetables de oratoria y publicística política: el más conocido es ciertamente la controversia entre Símaco y Ambrosio sobre el altar de la Victoria. La prédica, por último, hace de la oratoria el vehículo de la protréptica cristiana.

El significado espiritual de los discursos se funda no en último lugar en el hecho de que –a causa de la constricción a la convencionalidad que pesa sobre el orador– reflejan el universo conceptual del orador y de su público de una manera que difícilmente permite reconocer las diferencias. Esto complica particularmente la interpretación; en efecto, es preciso aprehender, más allá de una masa de lugares comunes con frecuencia banales, los finos matices en los que el orador toma la delantera al oyente o a los oyentes y se propone guiarlos. Hay que tener gran cautela y circunspección para establecer en cada caso particular dónde se inserta aquel estimulante desplazamiento entre el pensamiento del autor y el del público. La interpretación del universo conceptual de la oratoria latina incumbe de forma especial conjuntamente a filólogos, juristas e historiadores de la Antigüedad.

ORF, ed. H. MALCOVATI. * VON ALBRECHT, Prosa 24-37; 51-74. * G. CALBOLI, La retorica preciceroniana e la politica a Roma, en: Éloquence et rhétorique chez Cicéron. Sept exposés..., Entretiens (Fondation Hardt) 28 (1981), publ. 1982, 41-99 (con discusión 100-108). * M. FUHRMANN, Die antike Rethorik. Eine Einführung, München 1990³. * KENNEDY passim. * KÜHNERT, Bildung und Redekunst. * LEEMAN, Form, espec. 9-26; 27-38; 39-47; 49-68. * LEO, LG 21-46. * NORDEN, Kunstprosa 1, 169-175.

1. S. ROCHLITZ, Das Bild Caesars in Ciceros «Orationes Caesarianae», Frankfurt 1993.
2. MOMMSEN, RG 3, 619.

ESCRITORES DE FILOSOFÍA EN ROMA

Generalidades

Los filósofos acceden tarde a Roma, y con frecuencia han de abandonarla de nuevo precipitadamente. En 173 a.C. son expulsados los epicúreos Alceo y Filisco, en 161 es prohibida la permanencia en la ciudad a los maestros de sabiduría y de retórica, en 155 es devuelta precipitadamente a su patria la famosa embajada de los filósofos: todo ello puede ser justificable en aquel periodo antiguo. ¿Pero qué decir del hecho de que todavía al final del siglo I d.C., en una época de plena fusión entre cultura griega y romana, ocurra lo mismo? El camino destinado a llevar la filosofía a Roma e incluso al trono imperial –Marco Aurelio– parece extraordinariamente largo.

La rigidez del originario rechazo muestra que la fuerza de atracción de la filosofía sobre la juventud es valorada con exactitud. Ya en 155 a.C. el académico Carnéades, con sus dos discursos complementarios a favor y en contra de la justicia en la política, ofrece a un gran número de jóvenes un fascinante ejemplo de pensamiento individual libre de prejuicios y de la capacidad del individuo de influir sobre los demás por medio del pensamiento; a los romanos de antiguo cuño les parecería que quedaban privados de las bases de su estado.

Ya por entonces dos rasgos opuestos del modo de ser romano entran en conflicto: el pronunciado sentido del estado y la no menos pronunciada sensibilidad por la persona y sus derechos. Por un lado se lucha para llevar conscientemente a término y poner bases a la liberación del individuo, inevitable desde el encuentro con la cultura helenística. Por otro con la creciente emancipación del individuo se agudiza también el problema opuesto: el desarrollo del dominio romano hasta convertirse en imperio universal hace cada vez más urgente la cuestión de los fundamentos éticos de este estado y de su colocación en la historia mundial. Para resolver estos dos imperativos se pide consejo a la filosofía griega, buscando las respuestas donde se encuentran, sin preocuparse excesivamente por las distinciones de escuela y por la sistematicidad.

A pesar de la conocida predilección de los romanos por la moral práctica, su indagación filosófica –contrariamente a una opinión difundida– no queda limitada a la ética y a la política. La dialéctica y la lógica ayudan ya en época republicana a calar las ideas y su interacción en el derecho y en la oratoria, dos elementos vitales de la sociedad romana. Después de que la revolución y el principado han quitado atractivo a la realización del individuo a través de la política, se dirige la mirada no sólo a la interioridad, descubriendo la psicología, sino que se intenta también comprender la naturaleza con los métodos de la física y hacer justicia a la vocación del hombre a la observación del cielo –al conocimiento puro.

Es verdad que la literatura filosófica de los romanos en todos los campos se agota durante largo tiempo en la «filosofía aplicada» (aquí poema didáctico, diálogo, ensayo y espístola llegan a alcanzar considerable nivel literario) y que su resultado específicamente filosófico es definido científicamente tan sólo en época tardía. A pesar de ello resulta bastante significativo. Experiencias que en la literatura romana encuentran expresión prefilosófica se cristalizan hacia el fin de la Antigüedad en la filosofía de la persona, del tiempo, de la historia.

Precedentes griegos

También en el campo de la filosofía la literatura latina se caracteriza por tener su punto de partida en primer lugar en la cultura contemporánea. Así los presocráticos son vistos la mayoría de las veces a través de la lente del helenismo.[1] También los clásicos de la filosofía griega –Platón, Aristóteles, Teofrasto– son conocidos en primera instancia a través del intermedio de sus escuelas y de las ciencias creadas por éstas.[2] Regularmente la recepción se realiza mediante sólidas conexiones históricas[3] (v. Desarrollos romanos). En toda época, sin embargo, está presente en Roma un planteamiento genuinamente socrático, que tiende a soluciones existenciales activas.

Desde el punto de vista literario son particularmente fructíferos en la edad republicana tardía el escepticismo académico de Cicerón y el epicureísmo de Lucrecio, en los dos primeros siglos después de Cristo la *stoa*,[4] todavía en el siglo II el platonismo medio, a partir de la mitad del III el neoplatonismo; se añade por último la lógica aristotélica.

La anticipación cronológica de la literatura griega sobre la latina se manifiesta todavía por último en el campo del platonismo, cuyos representantes sin duda más grandes –el pagano Plotino y el cristiano Orígenes– operan en el siglo III, mientras que la recepción seria de sus obras en la literatura latina toma un

1. El reclamo de Lucrecio a Empédocles es sorprendentemente autónomo, pero no primariamente filosófico, sino literariamente motivado.

2. La emulación ciceroniana con relación a Platón en *De re publica* manifiesta en esta perspectiva toda su audacia; fue la aspiración de Antíoco de Ascalón a restaurar la antigua Academia la que hizo posibles en absoluto fecundas referencias de este tipo.

3. Pitágoras, Epicarmo, Evemero ejercen su influencia a través de la Magna Grecia, los socráticos, especialmente Jenofonte, a través de la conquista de la biblioteca de Pela. Las relaciones políticas con Pérgamo y Rodas llevan a un estrecho contacto con influjos estoicos; éstos actúan en muchos campos (ética, lógica, lingüística, retórica, hermenéutica, filosofía del derecho, ciencias naturales). En ciertos periodos (especialmente en el siglo I a.C. por obra de Nigidio Fígulo y al comienzo del I d.C. por medio de Sotión) encuentra un eco el neopitagorismo; esta dirección es considerada como «indígena» a causa de sus raíces itálicas, si bien en ella se cruzan desde mucho antes elementos platónicos y estoicos.

4. Todavía Tertuliano (alrededor del 200 d.C.) está marcado por una fuerte influencia de la *stoa*.

cierto desarrollo solamente en el siglo IV, para dar sin embargo lugar después a creaciones sorprendentemente independientes, cuyo perfil romano imprime su sello sobre la filosofía europea.

Desarrollos romanos

Los poetas son los precursores de la filosofía en Roma. Inspirados por la cultura de la Italia meridional y de Sicilia se convierten en dramaturgos y filósofos juntamente. De forma análoga Enio tiene un sueño «pitagórico» y lleva al latín autores tan diferentes como Epicarmo de Siracusa y Evemero de Messene (Mesina). El tono ilustrado de este último reaparece ocasionalmente en Pacuvio y en Acio. En general la tragedia latina de corte euripideo y helenístico es al mismo tiempo una introducción al mundo del mito y una propedéutica a la filosofía. También en la comedia latina se encuentran huellas de elementos filosóficos.

Con la victoria sobre Macedonia (168) llega a Roma un notable patrimonio librero. Significativamente se acoge en primer lugar el sentido práctico del modesto seguidor de Sócrates, Jenofonte, cuya importancia para la evolución espiritual romana debe considerarse muy elevada. De Sócrates los romanos aprendieron que la filosofía es diálogo y tiende a la reflexión activa sobre sí mismos; en esto son más cercanos a Sócrates que muchos fundadores de sistemas filosóficos griegos.

El pensamiento griego en Roma encuentra un firme punto de apoyo en el círculo de los Escipiones. Es comprendido también en su eficacia educativa y civilizadora. Las relaciones políticas con Pérgamo y Rodas llevan a un enfrentamiento con la *stoa*. Esta escuela encuentra consenso sobre todo en su forma mitigada, adecuada a una sociedad aristocrática: Panecio, el principal representante de la *stoa* media, está próximo a los Escipiones; su discípulo Posidonio de Rodas tiene estrechas relaciones con Roma. Al lado del de Rodas domina el influjo de Pérgamo: el estoico Crates de Malos hace escuela en Roma.[1] La mentalidad romana y el estoicismo convergen sobre todo en la rígida moral y en la disponibilidad a sacrificarse por el estado. Menos consiguen sacar los romanos de las paradojas abstractas en las que se entretienen de buen grado los pensadores de esta escuela. La *stoa* ejerce su influjo en muchos campos del saber: astrología y creencia en el hado (Manilio), filosofía física (Virgilio, Ovidio, Séneca), filología y hermenéutica (Elio Estilón, Varrón y todos sus sucesores), lógica, dialéctica y filosofía del derecho (Servio Sulpicio Rufo, Cicerón).

A través de figuras como la de Catón el Joven la actitud estoica se convierte al

1. En Roma están cerca de la *stoa* Lelio el Joven, Q. Elio Tuberón, C. Fanio, Sp. Mumio, C. Blosio, P. Rutilio Rufo, Valerio Sorano, L. Elio Estilón, Q. Mucio Escévola (el pontífice y el augur), L. Lucilio Balbo, Sexto Pompeyo, Catón el Joven, Servio Sulpicio Rufo; como autor se recuerda Estertinio, que habría escrito 220 libros latinos de filosofía estoica.

mismo tiempo en el emblema del credo republicano, gracias al cual los miembros del senado, todavía en el siglo I d.C., consiguen consolarse de la miseria de su situación y aprenden a conservar dignidad y libertad interior. Sólo después de un siglo de oposición senatorial de cuño estoico los emperadores renuncian a luchar contra la filosofía y comienzan, en una especie de revolución desde arriba, a fundamentar cada vez más su soberanía en esta línea de pensamiento, que entre tanto se ha convertido en la mayor fuerza espiritual de la época. Marco Aurelio constituye una cima con sus *Meditaciones* compuestas en griego.

El escepticismo académico, representado por Filón de Larisa, y la Academia antigua, renovada por Antíoco de Ascalón, encuentran acogida en Roma. Por la filosofía académica se interesan C. Aurelio Cota (cónsul en 75), L. Luculo, L. Tuberón y especialmente Cicerón. Hacia el Peripato se inclinan M. Pisón (cónsul en 61) y M. Licinio Craso (cónsul en 70).

El epicureísmo[1] gana en Roma más adeptos de lo que se esperaría para una escuela que se coloca un tanto al margen de la vida pública; sale al encuentro sin duda al deseo de paz y tranquilidad durante las guerras civiles. En el círculo de César se encuentran muchos epicúreos,[2] pero también republicanos y amigos de Cicerón forman parte de la misma escuela.[3] Un centro epicúreo se sitúa en el golfo de Nápoles. El enemigo de Cicerón, L. Calpurnio Pisón Cesonino (cónsul en 50 a.C.), es el presunto propietario de la Villa de los Papiros en Herculano. Su protegido Filodemo, el último gran jefe de escuela, quizá adaptó ciertas doctrinas a la realidad romana, de modo que la actividad política no constituía ya una excepción. Sin embargo no hay necesidad de cambios profundos: los romanos, en efecto,

1. Epicúreos en sentido estricto son: T. Albucio (fines del s. II a.C.); C. Amafinio y Rabirio (s. II-I a.C.), autores de obras latinas en prosa sobre filosofía epicúrea son criticados por Cicerón por falta de lógica. De Cacio Insubro († 45 a.C.) existían cuatro libros *De rerum natura et de summo bono*; poemas didácticos en hexámetros *De rerum natura* son compuestos antes de la mitad del s. I a.C. por el gran Lucrecio y por un cierto Egnacio (hacia el 55 a. C., tres libros). De los primeros adeptos al epicureísmo en Roma forma parte C. Veleyo (comienzo del s. I a.C.), al que incluye Cicerón como interlocutor en el primer libro del *De natura deorum*. Una prueba de la exclusividad de la escuela estoica en el ambiente de los gramáticos es la suerte que le tocó al epicúreo M. Pompilio Andrónico (s. II-I a.C.), un liberto originario de Siria: este gramático no pudo establecerse en Roma a causa de su postura filosófica; se traslada a Capua y allí compone numerosas obras, p. ej. *Annalium Enni elenchorum sedecim*.

2. Como el futuro asesino de César C. Casio Longino (cónsul designado en 41 a.C.), C. Vibio Pansa (cónsul en 43 a.C.) y el importante jurista C. Trebacio Testa (alrededor de 84 a. C. - 4 d.C.), conocido también por Cicerón y Horacio.

3. Como el mejor amigo de Cicerón, el caballero romano T. Pomponio Ático († 32 a.C.) y su conocido más viejo L. Saufeyo, además L. Papirio Peto y M. Fadio (Fabio) Galo, autor de un panegírico de Catón el Joven, L. Manlio Torcuato (pretor en 49 a.C., caído en 46 como pompeyano) y Estatilio, oficial con Catón en Útica, amigo de Bruto.

tienen en su mayoría una capacidad considerable de ejercer sus cargas políticas correctamente sin mezclar en ello su concepción privada del mundo. Desde el golfo de Nápoles la doctrina hace sentir su influjo sobre Virgilio, Horacio y sus amigos.[1]

Vemos, en el caso de los grandes poetas que acabamos de mencionar, que entre la esfera privada y la oficial existe una escisión: en la primera pueden dominar concepciones epicúreas, en la segunda estoicas. De modo semejante Varrón es estoico en la dialéctica, en la teología y en la física, académico en la ética; M. Bruto es estoico en la ética, académico en el resto. La llamada diatriba cínica influye en Horacio y en el «cínico romano» Varrón. No se trata en esto de profesiones dogmáticas sino, caso por caso, de reconocimientos de sí mismos. Nigidio Fígulo y Publio Vatinio tienden al pitagorismo; también en Varrón, Virgilio, Ovidio y Séneca se encuentran huellas del mismo. Aquí se preanuncia la orientación religiosa de la filosofía característica de la edad imperial en su conjunto.

En la edad imperial continúa ciertamente el epicureísmo,[2] en conjunto, pero a una oleada estoica (s. I-II) le sigue una platonizante. Al lado y junto al platonismo medio y al neoplatonismo las religiones mistéricas, sobre todo el cristianismo, que se muestra capaz de presentarse como «verdadera filosofía», son un medio para el individuo de asegurarse la autonomía interior, hasta que los emperadores consiguen llevar también este agua a su propio molino. Un fenómeno marginal digno de atención es el genuino enganche con la emancipación epicúrea de las supersticiones en autores cristianos como Arnobio y Lactancio: en su lucha contra la *religio* pagano-estoico-platónica epicureísmo y cristianismo son aliados.

La literatura filosófica en lengua latina alcanza un carácter rígidamente científico sólo en la antigüedad tardía (v. las secciones siguientes).

Técnica literaria

Ya que la literatura técnica de carácter filosófico es desde siempre dominio de la lengua griega, los escritos filosóficos latinos tienen en primer lugar carácter preferentemente exotérico; se proponen servir a la cultura general, a la publicidad, a la práctica de la meditación, no a la investigación.

Se distinguen el poema didáctico (v. Poesía didáctica), el escrito didáctico temáticamente orientado y elaborado literariamente para un público de una cierta amplitud (p. ej. el *De officiis* de Cicerón), el diálogo filosófico (muchos ejemplos

1. Quintilio Vario Cremonense († 24/23 a.C.), autor de escritos sobre la adulación y sobre la avaricia, al igual que los dos editores de la *Eneida*: L. Vario Rufo (el poeta del *De morte*) y Plocio Tuca; v. en general M. Erler, Orthodoxie und Anpassung. Philodem, ein Panaitios des Kepos?, MH 49, 1992, 171-200.

2. Entre los epicúreos del s. I d.C. recordemos al historiador Aufidio Baso y dos protectores del poeta Estacio: P. Manilio Vopisco y Polio Félix. En el s. II Pompeya Plotina (Ulpia Marciana), esposa de Trajano y madre adoptiva de Adriano, establece privilegios para los epicúreos de Atenas.

ciceronianos), el diálogo «a una sola voz», concebido como auxiliar para la autoeducación o como lectura edificante (los escritos de Séneca), la epístola filosófica estrechamente afín a este último (Séneca), el compendio destinado a los principiantes y a los aficionados (Apuleyo), la forma mixta poético-prosística dirigida a un círculo universal de lectores con ambiciones literarias (Boecio).

Después de tentativas más o menos insatisfactorias de representantes individuales de escuelas filosóficas aproximadamente a partir del paso del siglo II al I a.C., Cicerón y Lucrecio de manera diferente se atreven a presentarse al público con exposiciones generales en lengua latina: Lucrecio propone la doctrina epicúrea de forma poética pero en ordenación sistemática, Cicerón compone en prosa una serie de escritos filosóficos que, ordenados por temas, ofrecen una visión de conjunto sobre las principales tendencias de la filosofía del Helenismo. A diferencia de Lucrecio no trata de convertir a sus lectores a una doctrina determinada, sino que presenta opiniones diferentes.[1] Esta actitud no dogmática encuentra su expresión en la forma dialógica.[2] A diferencia del diálogo platónico, por otra parte, normalmente no se elabora cada pasaje conceptual por medio del intercambio dialógico, sino que a cada uno de los interlocutores se le da la oportunidad de exponer sus opiniones en un discurso continuado (diálogo aristotélico). El diálogo tiene lugar en el presente (el autor puede aparecer él mismo como interlocutor, según el modelo aristotélico) o bien en el pasado (según la manera de Heráclides Póntico, s. IV a.C.). Se colocan al comienzo proemios personales (también a ejemplo de Aristóteles) y elaboradas puestas en escena (en el espíritu de Platón). Diálogos literarios de época cristiana son el *Octavius* de Minucio Félix y los escritos de Agustín del periodo de Cassiciacum.

Séneca toma de nuevo el principio del diálogo, pero lo desarrolla en dos direcciones, por un lado hacia la epístola filosófica, por otro hacia sus *Diálogos*, en los cuales aparecen sólo rudimentos de la forma dialógica, según las características de la diatriba. Del diálogo el autor formula solamente las palabras del actor principal, que deben evocar una respuesta en el lector mismo.

Una característica general del escrito filosófico romano es la riqueza de ejemplos prácticos. Una casuística de este tipo aparece por otra parte también en la literatura jurídica romana. Es revelador sobre el modo de pensar romano que Gelio (1, 3, 21), en su polémica con Teofrasto, lo critique porque trata un problema sólo de manera teórica, sin ejemplos concretos.

En general las formas literarias se suceden en este orden: relativamente pronto aparecen síntesis artísticamente elaboradas destinadas al gran público

1. No deja sin embargo duda alguna sobre el hecho de que no comparte las opiniones epicúreas. Fundamentalmente se coloca en el terreno del escepticismo académico, pero aprueba en parte también posiciones estoicas.

2. Antes de Cicerón escribe un diálogo en latín M. Junio Bruto (s. II a.C.) en *De iure civili*.

(s. I a.C.), sigue el florecimiento de los tratados edificantes centrados en la casuística y destinados a la predicación (s. I d.C.), por último, a notable distancia de tiempo, la literatura técnica específica (traducciones literales, comentarios, investigaciones sobre problemas determinados).

Esta singular sucesión corresponde a la particular división del trabajo entre latín y griego, a la que dedicamos ahora nuestra atención.

Lengua y estilo

Por mucho tiempo el griego sigue siendo la lengua técnica de la filosofía. Incluso el libro de bolsillo y el diario destinados a la meditación personal (Epícteto, Marco Aurelio) son compuestos en griego. La latinización de Séneca para la cura de almas no parece haber tenido gran éxito en un primer tiempo. Los maestros de filosofía se sirven obviamente de su propia lengua madre griega y el discípulo diligente comienza a pensar finalmente en griego, incluso cuando es un emperador romano. Una lengua técnica latina de la filosofía debe desarrollarse necesariamente sólo cuando el conocimiento del griego disminuye incluso entre las personas cultas. Por ello el latín es empleado durante largo tiempo de forma preferente para escritos de carácter exotérico.

También y especialmente los escritos del que no es filósofo de profesión tropiezan por otra parte con presupuestos lingüísticos desfavorables. Como lengua privada de artículo y con una pronunciada aversión hacia los neologismos, especialmente en la esfera abstracta, el latín ofrece fuerte resistencia al tratamiento de problemas filosóficos. Después de los esfuerzos pioneros de Enio y de Lucilio son Lucrecio y Cicerón quienes aportan contribuciones esenciales para que se haga absolutamente posible hablar en latín de filosofía.

Se debe a estos grandes escritores –e indirectamente también al obstinado apegamiento a la tierra del latín– el hecho de que esto ocurra en una lengua usada por hombres, no en una jerga técnica sin contactos con la realidad. No exponen la filosofía en abstracto, sino que la encierran en una forma clara y literariamente agradable. Es un mérito que nunca se ha vuelto a alcanzar en este grado de excelencia desde los tiempos de Empédocles y de Platón, al menos por lo que respecta a los textos que han llegado a nosotros. Lucrecio acoge en su exposición filosófica general, ya en la vivacidad de su vocabulario o en la elección de imágenes, toda la naturaleza y la historia de la civilización. En el universo lingüístico ciceroniano ha penetrado la experiencia ética, histórica y jurídica del pueblo romano bajo la forma de categorías y de *exempla* vinculantes. Así la creatividad lingüística de los dos grandes sistematizadores abre a la filosofía romana el universo de la experiencia tanto en su dimensión espacial como en la temporal. Su modo de manejar la lengua basta para demostrar que no se trata de una fuga a un mundo con-

ceptual extraño a la realidad, sino de un hecho típicamente romano: la compenetración y la transfiguración de la realidad, aquí con los instrumentos del lenguaje.

Séneca permanece fiel a esta escritura humanizada, pero además le infunde un fuego especial con la estimulante energía de sus breves *cola*, que hacen de él el segundo creador de la prosa latina. Su palabra inspirada por la retórica acompaña al hombre en el camino hacia la interioridad, hacia sí mismo.

A partir del siglo II d.C. el lenguaje se transforma: Tertuliano, que cambia con coraje la toga del abogado por el palio del filósofo cristiano, vence al mismo tiempo el temor de los latinos ante los sustantivos abstractos –con un éxito decisivo, que llega hasta las lenguas modernas. Minucio Félix y Lactancio intentan una vez más salvar el patrimonio lingüístico cieroniano en sus tiempos ya cambiados.

Con las traducciones y los comentarios de Mario Victorino, por último, la lengua de la filosofía entra en Roma en su edad adulta. Ahora está a la altura de las exigencias técnico-científicas y puede convertirse en el vehículo de la fina psicología de un Agustín y de la severa lógica de un Boecio. Pero el sentido latino de la forma es bastante fuerte para que también estos serios filósofos escriban sus obras maestras con actitud benévola para con el lector. Cómo los diversos géneros se diferencian según el público al que van dirigidos, deberá tratarse particularmente al hablar de la literatura cristiana.

Universo conceptual I: Reflexión literaria

Se debe filosofar con pocas palabras, uno no debe dedicarse a la filosofía en alma y cuerpo.[1] Esta máxima eniana conserva su validez por largo tiempo en Roma. Lucrecio se considera médico; el adorno poético de su texto equivale a la miel con la que el médico unta el borde del vaso para inducir a los niños enfermos a beber la medicina amarga. Con este símil Lucrecio no reconoce especial madurez a su público.

Cicerón se dedica a la filosofía, como dice corrigiendo a Enio, *non paucis*. En efecto, necesita muchas palabras para alcanzar su meta de una exposición general. Es consciente de que debe sus éxitos a su cultura filosófica, y no sólo a la relativa a la ética; piensa en particular en su educación formal basada en su dialéctica: critica a los escritores de filosofía carentes de formación lógica y también en la ciencia del derecho destaca en esta dirección racionalística. Sus escritos latinos cumplen a sus ojos una función educativa y deben, además, sustituir a las obras de sus estimables pero estilísticamente rudos predecesores (*Tusc.* 1, 6). Sus lectores

1. Enn. *scaen.* 376 V. = 95 J.; Cic. *de orat.* 2, 156 (característico de Antonio); *rep.* 1, 30 (en época antigua aducido por Elio Sexto, a favor del valor pedagógico de la filosofía); al contrario por Cicerón mismo, *Tusc.* 1, 1 *sed non paucis, ut ille* (¿Neoptolemo en Enio?); cf. sobre este concepto Plat. *Gorg.* 484 c; 487 a (Calicles).

podrán por tanto obtener disfrute de sus escritos filosóficos también por sus capacidades expresivas (*off.* 1, 2-3). La concepción que el autor filosófico tiene de sí mismo se refleja de forma convincente en su imagen de Sócrates: detrás de las figuras de los maestros de sus grandes diálogos (Escipión en *De re publica*, Craso en *De oratore*) está Sócrates, sabio maestro del vivir y del morir; pero tampoco se olvida al maestro de la dialéctica y de la erística.

Séneca querría conducir a sus destinatarios, especialmente al de las *Epistulae morales*, a una vida filosófica plenamente realizada. Habla como predicador y misionero. La figura de Sócrates hace nuevamente de piedra de toque: Séneca dispone su propia muerte como imitación de Sócrates. También para autores filosóficos más tardíos la relación con esta figura clave de la filosofía constituye un testimonio esencial: para Apuleyo, medio místico y medio comediante, es importante en Sócrates el perspicaz conocedor de hombres. Muchos cristianos son tan orgullosos que ven en la filosofía pagana –incluso en Sócrates– sólo soberbia mundana; algunos asignan ocasionalmente a paganos de elevada moralidad una función propedéutica. Se reconoce generalmente que la posición personal con relación a Sócrates y la acentuación de determinados aspectos de su personalidad dice mucho sobre la concepción de sí mismos de los escritores de filosofía.

Universo conceptual II

La filosofía no es en todo caso para el romano una doctrina a la que se dedica en alma y cuerpo. Más bien saca de ella categorías con el fin de comprender e interpretar su propia vida y la realidad que le circunda. Un ejemplo extremo: cuando Enio se concibe a sí mismo como un Homero reencarnado no se trata de la aceptación dogmática de la doctrina pitagórica de la metempsícosis; emplea más bien la fórmula ya puesta a disposición de la filosofía para expresar su sentimiento existencial y su concepción personal de sí mismo. El material griego es recibido no por su valor en sí, sino como instrumento. Ello determina también los límites de la aceptación del estoicismo. Se utiliza la ética estoica para definir y expresar la propia actitud hacia la *patria*. La terminología estoica sin embargo es puesta aparte sin dificultad cuando el sentimiento existencial privado puede ser expresado mejor en términos epicúreos. La relación con la filosofía es instrumental: sus conceptos tienen relieve sólo en la medida en que ayudan a desarrollar y definir las experiencias importantes para el romano.

Los objetos de la meditación filosófica en Roma están por un lado más estrechamente delimitados, por otro se afrontan con empeño más intenso que los de la filosofía tradicional. Más estrechamente delimitados, puesto que la *ética* obtiene la preeminencia sobre la física y la lógica, incluso si a veces se ha insistido más de lo que es justo sobre esta circunstancia. ¿No se descubren por todas partes en la literatura latina trazas de la física antigua, y no se dedican a la naturaleza obras enteras y

de gran importancia? Por lo que respecta a la dialéctica y a la lógica, encuentran una aplicación viva en la sistematización del derecho y de otros campos del saber.

Un empeño más intenso del acostumbrado antes de ellos se muestra en el interés filosófico de los romanos en la medida en que, si no siempre consigue resolver problemas nuevos, no renuncia sin embargo a plantearlos. No les debemos a los romanos la *filosofía del derecho*, pero con su imperio y con la creación del derecho romano fueron ellos quienes echaron las bases de aquélla. En todo caso la discusión sobre los fundamentos espirituales del ordenamiento del estado y del derecho universal dirige su atención hacia el derecho natural ultrapositivo solicitado por la *stoa*.

Con el surgimiento del imperio de Alejandro y del romano cobran actualidad problemas de *filosofía de la historia*, como los que ya planteaba de forma embrionaria Platón. Se mencionan aquí también los pensadores estoicos y el autor helenístico del bíblico *Libro de Daniel*. A partir de Polibio, Cicerón, Virgilio, Salustio, Livio, Trogo, Floro se imponen a los lectores romanos problemas de filosofía de la historia; el primer pensador original de Roma, Agustín, los resolverá en parte siguiendo los pasos de los Padres griegos, pero en todo caso su filosofía de la historia se encuentra sobre la base de la *res publica* romana, de su ascensión y de su caída. Aquí se coloca la experiencia del imperio de Roma en una perspectiva más amplia.

Problemas de psicología –incluidos los del inconsciente, los de la creatividad del hombre y de sus valores individuales– encuentran expresión prefilosófica en la literatura latina; la persona, desde largo tiempo categoría fundamental del derecho romano, encuentra en la antigüedad tardía cada vez mayor consideración teológica y filosófica. El individuo se descubre como persona, da valor al propio pensamiento como a la primera certeza desde el punto de vista gnoselógico. El sentimiento existencial de la persona condiciona también una percepción del tiempo lineal (ya no cíclica). Así Agustín llega a su visión de la subjetividad del tiempo de una modernidad inaudita.

Bibl.: ANRW 1, 3 y espec. 1, 4 (Philosophie und Wissenschaften, Künste); 2, 36 (dividido en 6 vols.). * A.A. LONG, D.N. SEDLEY, ed., The Hellenistic Philosophers, 2 vols. (TTrC), Cambridge 1987-1989. * Zur Philosophie der Antike (= Wiener humanistische Blätter. Número extraordinario), Wien 1995.

ANDRÉ, Otium. * J. BRUNSCHWIG, M. NUSSBAUM, ed., Passions and Perceptions. Studies in Hellenistic Philosophy of Mind, Cambridge 1993. * J. BRUNSCHWIG, Papers in Hellenistic Philosophy, Cambridge 1994. * H. CANCIK, Untersuchungen zu Senecas *Epistulae morales*, Hildesheim 1967. * C. CASTNER, Prosopography of Roman Epicureans from the Second Century B. C. to the Second Century A. D., Frankfurt 1988. * M. ERREN, Einführung in die römische Kunstprosa, Darmstadt 1983. * M. GIGANTE, L'epicureismo a Roma da Alcio e Filisco a Fedro, Ricerche Filodemee, Napoli 1969, 13-21. * M. GIGANTE,

Philosophia medicans in Filodemo, en: Cronache Ercolanesi, vol. 5, 1975, 53-61. * W. GÖRLER, Untersuchungen zu Ciceros Philosophie, Heidelberg 1974. * A. GRILLI, Stoicismo, epicureismo e letteratura, Brescia 1992. * GROETHUYSEN, Philosophische Anthropologie (fundamental para la filosofía latina). * I. HADOT, Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique, Paris 1984. * P. HADOT, Exercices spirituels et philosophie antique, Paris 1987[2] (ampliado). * P. HADOT, Qu'est-ce que la philosophie antique?, Paris 1995. * HIRZEL, Dialog. * P. MACKENDRICK, with the collaboration of K.L. SINGH, The Philosophical Books of Cicero, London 1989. * G. MAURACH, Geschichte der römischen Philosophie. Eine Einführung, Darmstadt 1989. * G. MAURACH, ed., Römische Philosophie (= WdF 193), Darmstadt 1976. * E. PARATORE, La problematica sull'epicureismo a Roma, ANRW 1, 4, 1973, 116-204. * RABBOW, Seelenführung. * P. RASSOW, Paidagogia. Die Grundlegung der abendländischen Erziehungskunst in der Sokratik, Göttingen 1960. * E. RAWSON, Intellectual Life in the Late Roman Republic, Baltimore 1985. * ÜBERWEG-PRÄCHTER, Philosophie (reed. A. FLASHAR, W. GÖRLER et al.). * ZELLER, Philosophie.

LA CARTA EN LA LITERATURA ROMANA

Generalidades

En el origen se escribían las cartas en tablillas de madera bañadas de cera por la parte interior, más tarde en papiro, que después se enrollaba, se ataba y se sellaba. De su entrega se encargaban correos privados o conocidos.

Para interpretar correctamente las epístolas literarias es preciso conocer la estructura fundamental de una carta romana. Contrariamente a nuestro uso, el nombre del remitente aparece antes del del destinatario. El saludo se encuentra al comienzo, no al final: *C. Iulius Caesar M. Tullio Ciceroni s(alutem) p(lurimam) d(icit)*. Si se emplea un vocativo se coloca no al principio, sino en el segundo puesto;[1] el ejemplo mejor conocido es probablemente el comienzo de los *Hechos de los Apóstoles*: «mi primera obra la he escrito, querido Teófilo...». La abreviatura clásica de la carta romana es S.V.B.E.E.V (= *si vales, bene est, ego valeo*). Al final de la carta se encuentra un *vale* u otro deseo similar.

Las cartas literarias actúan a partir de estos elementos como también de la teoría antigua de la epístola (v. Universo conceptual).

La carta aumenta su importancia con el creciente interés por el elemento personal. Se trata de una forma sin pretensiones, apta para dar cabida a los conte-

1. Un latinista moderno que comenzase con *Domini dominaeque* (por: «Señoras y caballeros») se caería con todo el equipo.

nidos más variados. Determinadas épocas históricas la elevan al nivel de literatura y se sirven de ellas para los fines más diversos. Si bien la literatura epistolar llega por su parte a formalizarse en gran medida, perdiendo en parte el aura de espontaneidad en que reside su encanto original, constituye sin embargo un importante vehículo para la poesía y la prosa personal en Roma.

Precedentes griegos

Es verdad que las epístolas llegadas a nosotros de la literatura helenística son utilizadas en gran parte de manera consciente o incluso falsificadas: la no autenticidad de las epístolas de Falaris fue demostrada por Bentley en 1699 (*Dissertation upon the Epistles of Phalaris*). De autenticidad controvertida son cartas de Isócrates, Demóstenes, Platón, cuya carta VII se considera casi siempre auténtica. Seguramente son auténticas las cartas de Epicuro, pero se trata en realidad de tratados en forma epistolar.

En época más tardía poseemos cartas de Juliano el Apóstata, Libanio, Sinesio y de los Padres de la Iglesia. A las «bellas letras» de género epistolar pertenecen Alcifrón (*Cartas de pescadores, paisanos, parásitos, heteras*), Eliano (*Cartas de campesinos*), Aristeneto (*Cartas de amor*), Filostrato (*Cartas de amor*).

Desarrollos romanos

De la época preciceroniana conocemos una carta de la madre de los Gracos, Cornelia, que contiene un conmovedor consejo a Gayo de no presentar su candidatura al tribunado.[1] Sin embargo la autenticidad no es del todo segura.

Es una circunstancia particularmente afortunada el que poseamos la correspondencia de Cicerón. Entre las 864 cartas de las cuatro colecciones hay 90 dirigidas a Cicerón por otros. Las cartas de los contemporáneos pueden servir de fondo, sobre el cual sólo puede medirse con exactitud el arte de Cicerón. La gama va desde billetes personales lanzados a toda prisa hasta escritos oficiales en los que cada palabra está sopesada.

Entre los autores de la época de Augusto la literarización de la carta se realiza en forma poética. Horacio configura la epístola ética como género hexamétrico, que continúa su poesía satírica a un nivel más elevado. Ovidio crea –paralelamente a la properciana epístola de Aretusa– la forma elegíaca de la carta de la heroína, la colección epistolar como enciclopedia del alma femenina. Sus cartas del exilio descubren el tema de la nostalgia de Roma, pero persiguen también una finalidad práctica.

En Séneca la carta en prosa alcanza una nueva altura y dignidad literaria. Se convierte en vehículo de la meditación y de la autoeducación. No es casual que en la primera edad imperial géneros «menores» como la carta, el epigrama, la fábula alcancen un alto nivel literario y plena madurez.

---

1. Traducción en LEO, LG 479; cf. 305 con la n. 4.

Al mismo tiempo tiene lugar el triunfo de la epístola de dedicatoria en prosa en los géneros literarios más diversos, desde los escritos técnicos hasta la colección poética.

Diferente es la literarización del género en Plinio. Su colección epistolar es un espejo de su persona y de la sociedad en que vive. No en último lugar documenta las virtudes civiles del autor y las propone con una cierta franqueza como modelo.

La correspondencia de Frontón manifiesta sus intentos literarios y retóricos, que coloca por encima de cualquier filosofía.

Las colecciones epistolares en la antigüedad tardía remontan a Plinio, ya sea en el número de libros o en la ordenación. Son a menudo –si se piensa por ejemplo en Símaco– el reflejo de una sociedad más que de una personalidad. En personajes como Sidonio con frecuencia nos cansamos de la huera vaciedad de los cumplidos. Un epistológrafo nato es Jerónimo. Sus misivas son extremadamente variadas; van desde la conmemoración fúnebre al tratado. Traza un vívido retrato del destinatario o de las personas con las que ha vivido y sufrido. Las cartas de Agustín, por el contrario, muestran al obispo desde una perspectiva mucho menos personal que las *Confessiones*. Las cartas de los obispos sirven ante todo –siguiendo el ejemplo de las epístolas neotestamentarias– para fines didácticos y educativos.

Técnica literaria

La antítesis entre carta «espontánea» y «literaria» no puede tomarse en términos absolutos.

Mensajes escritos destinados al senado pueden tener el carácter de discursos en forma más concisa. Pero también en breves comunicaciones privadas se introduce de forma casi automática, en autores dotados de cultura literaria, una estructura cuidadosamente calculada, como en Plin. *epist.* 1, 1: *tesis inicial*: «desde hace ya tiempo no me mandas cartas»; *objeción*: «me objetas: "no tengo nada que escribir"»; *argumentación*: «entonces escríbeme justamente que no tienes nada que escribir, o sólo la frase con la que acostumbraban empezar los antiguos: "si estás bien, está bien; yo estoy bien". Eso me basta; de hecho es lo principal»; *peroratio*: «¿crees que estoy bromeando? Te lo pido en serio. Hazme saber cómo estás, porque la inseguridad me inquieta muchísimo. Salud». Muchas cartas de Plinio son tan breves y pulidas que se las podría llamar «epigramas en prosa».[1]

Según el contenido se pueden distinguir diversos subgéneros: cartas de felicitación, de consolación, de recomendación (que estas últimas se consideran un grupo propio de por sí lo indica su agrupación en Cic. *fam.* 13).

1. A.-M. GUILLEMIN 1929, 150.

La forma epistolar puede ser empleada también como marco: existen por ello cartas de publicidad, cartas didácticas y tratados enteros en forma epistolar, cartas de dedicatoria y cartas ficticias bajo nombre falso. Las epístolas poéticas de Horacio se sitúan entre la sátira, la carta didáctica y la carta privada, sin que sea posible encerrarlas en un esquema.

Novelas epistolares, cartas amorosas y cartas mímicas se desarrollan hasta convertirse en géneros literarios. Nacen de la etopeya retórica. El género de las cartas de las heroínas creado por Ovidio es un producto colateral de esta evolución.

Lengua y estilo

La oscilación de la lengua corriente a la altamente retorizada es máxima en las cartas de Cicerón. Según el destinatario y el tema, el estilo varía en sus matices más sutiles. Criterios para distinguir el carácter público o privado de una carta son el empleo de las cláusulas, la inserción o la omisión de títulos y de la fecha, el uso de elipsis y alusiones comprensibles a un único lector, el destinatario. Las de carácter principalmente privado son ricas en elementos de la lengua corriente, proverbios, trozos de frase o citas griegas, adivinanzas y alegorías. Aparecen palabras creadas sobre la marcha, como el cruce grecolatino *facteon*. Las cartas oficiales llevan títulos y fecha; la más ceremoniosa es la correspondencia entre enemigos (como Antonio y Cicerón).

Universo conceptual I: Reflexión literaria

Determinados rasgos fundamentales son válidos, según la concepción antigua,[1] para todas las cartas: en primer lugar la *brevitas;*[2] Plinio es casi el único que sigue la norma que deriva de ello, la de limitarse en la medida de lo posible a un solo argumento. Por la misma razón una carta debería renunciar al ornato retórico, pero no a la elegancia (*gratia sine ostentatione*: *Iul.* 446, 15).

La carta es una imagen del alma del que la escribe (Demetr. 227; Sidon. Ap. 7, 18, 2). Las cartas son una charla entre ausentes, o un diálogo partido por la mitad. De ello deriva su carácter comunicativo, su proximidad a la lengua coloquial de las personas cultas, no a la vulgar (Cic. *fam.* 9, 21, 1). El estilo periódico debe

1. Teoría antigua de la epístola: Artemón de Casandria (en Dem. *eloc.* 223-235); Cic. *fam.* 2, 4, 1; 4, 13, 1; 6, 10; 9, 21, 1, etc.; Quint. *inst.* 9, 4, 19 s.; Sen. *epist.* 75; el más profundo Iul. Vict. (extr.); cf. también Apollon. Tyan. *epist.* 19; Theon. *prog.* 115, 2 SP. (a propósito de la prosopopeya); Philostr. *vit. soph.* 2, 33, 3; Greg. Naz. *epist.* 51; Isid. *epist.* 5, 133; Phot. *ad Amphilochios* (p. 14 s. HERCHER); Procl. Περὶ ἐπιστολιμαίου χαρακτῆρος.

2. Documentación en J. SYKUTRIS 1931, 193.

evitarse; el asíndeton es un ornato de la carta (Philostr. *vit. soph.* 2, 24, 1). La carta debe adecuarse al destinatario (un aspecto que Casiodoro, en sus *Variae*, eleva a la categoría de principio). En la mayor parte de los casos no se admiten sutilezas filosóficas. Ovidio (*ars* 1, 467 s.) saca consecuencias para la composición de las cartas de amor.

Cicerón distingue diversos tipos de cartas, particularmente las *publicae* y las *privatae* (Cic. *Flacc.* 37). Acepta además una subdivisión entre comunicaciones prácticas por un lado y cartas que afectan a los sentimientos por otro. Las segundas se dividen a su vez en el *genus familiare et iocosum* y en el *genus severum et grave* (cf. Cic. *fam.* 2, 4, 1 s.; 4, 13, 1; 6, 10, 4).

Al *genus iocosum* está cercano el tipo de carta que no contiene comunicaciones, sino que sirve tan sólo para mantener una relación. Sin embargo, no hay que menospreciarlo: en este caso remitente y destinatario se regalan mutuamente la cosa más preciosa que poseen: el tiempo (v. Técnica literaria).

Universo conceptual II

Las cartas privadas de Cicerón no transmiten una imagen ideológicamente transfigurada de su autor, sino que permiten al lector compartir con él inmediatamente alegrías y dolores. Esto constituye una gran excepción. Por ello no se pueden utilizar contra el escritor los síntomas de debilidad y pusilanimidad que pone de manifiesto su correspondencia. ¿Quién sabe si también César a veces caía en el desánimo?

Horacio guía a sus lectores, en su mayoría jóvenes del ámbito de Tiberio, con tacto y cortesía, pero inequívocamente, hacia reflexiones morales sobre el *recte vivere*. En estas obras refinadas de arte, que hasta ahora no han sido plenamente valoradas en su mérito literario, el mensaje filosófico no puede separarse de su perfecta forma literaria. Verdad y belleza constituyen una unidad clásica.

Por el contrario las *Heroides* de Ovidio no se preocupan por el equilibrio interno: no quieren guiar y no se dejan guiar. Al contrario, estas epístolas elegíacas son un espejo del alma de la mujer, incluso y especialmente de la que vive en el error. Las poesías ovidianas del exilio, en muchos aspectos confrontables con las *Heroides*, iluminan el tema de la «separación» desde el punto de vista masculino; pero aquí se añade el intento de inducir al destinatario a comprometerse en que el autor sea llamado de nuevo a Roma. Se descubre un tema inmortal: la nostalgia de Roma.

Séneca no quiere dejar tranquilo al lector, sino sacudirlo. Debe encontrar el camino hacia una vida consciente e intensamente vivida. Si en las *Heroides* de Ovidio la retórica servía para sondear las profundidades del alma, ahora se convierte en instrumento de educación y de autosugestión. La voluntad debe ser puesta en movimiento.

Las virtudes no del filósofo sino del ciudadano y del magistrado son uno de los temas principales de la correspondencia de Plinio; en este sentido constituye el necesario contraste con el *Panegyricus*, que alaba las virtudes del soberano. Se desprende además un retrato de la sociedad de su tiempo y del escritor, más estilizado que en Cicerón: la colección pliniana es creada por su autor como una obra de arte.

Las cartas de la antigüedad tardía no son siempre instructivas desde el punto de vista humano; dominan los valores de la sociedad aristocrática, de la escuela y de la iglesia, y también de ellos tiene mucho que aprender el historiador. Pero a veces se advierte el pulso de la época; el rétor Frontón no puede perdonarse el haber perdido a su discípulo Marco Aurelio en favor de la filosofía. Otra fractura histórica se refleja en el intercambio epistolar en poesía entre el hombre de mundo Ausonio y su alumno Paulino convertido en monje: la forma bella es sentida cada vez más como falsa. A diferencia de las cartas con frecuencia apartadas de la realidad de la aristocracía tardoantigua y de algunos de sus imitadores cristianos (especialmente en la Galia), en los principales doctores de la Iglesia domina una fuerte relación con la praxis. Encontramos además tonos personales especialmente en Jerónimo, que nos coloca ante los ojos con el vigor de un satírico nato las grandes virtudes y los pequeños errores de sus hermanos y de sus hermanas espirituales.

K. ERMERT, Briefsorten. Untersuchungen zur Theorie und Empirie der Textklassifikation, Tübingen 1979. * H. GÖRGEMANNS, Der Bekehrungsbrief Marc Aurels, RhM 134, 1991, 96-109. * A.-M. GUILLEMIN, Pline et la vie littéraire de son temps, Paris 1929, espec. 133-153. * W. JÄGER, Briefanalysen. Zum Zusammenhang von Realitätserfahrung und Sprache in Briefen Ciceros, Frankfurt 1986 (bibl.). * H. KOSKENNIEMI, Cicero über die Briefarten, en: Arctos. FS E. LINKOMIES, Helsinki 1954, 97-102. * H. KOSKENNIEMI, Studien zur Idee und Phraseologie der griechischen Briefe bis 400 n. Chr., Helsinki 1956. * H. PETER, Der Brief in der römischen Literatur, Abh. der Kgl. sächs. Ges. der Wissenschaften, phil.-hist. 20, Leipzig 1903. * G. REINCKE, Nachrichtenwesen, RE 16, 2, 1935, 1496-1541. * W. RIEPL, Das Nachrichtenwesen des Altertums, Leipzig 1913. * H. RÜDIGER, introducción a: Briefe des Altertums, Zürich 1965². * G. STEINHAUSEN, Geschichte des deutschen Briefes, 2 vols., Berlin 1903³. * J. SYKUTRIS, Epistolographie, RE, Supl. 5, 1931, 198-220. * K. THRAEDE, Grundzüge griechisch-römischer Brieftopik, München 1978. * K. THRAEDE, Zwischen Gebrauchstext und Poesie. Zur Spannweite der antiken Gattung Brief, en: Acta colloquii didactici classici octavi. Didactica Gandensia 20, 1980, 179-218.

CICERÓN

Vida, cronología

M. Tulio Cicerón nació en el año 106 a.C. en Arpino. En su primera juventud asiste a la ascensión de su paisano Gayo Mario, al que más tarde le dedicó un monumento poético. Al igual que Mario también Cicerón es un *homo novus*, pero a diferencia de aquél debe su éxito exclusivamente a su formación espiritual. Aprende retórica griega en Roma, escucha en el foro a importantes oradores romanos y forma parte de los oyentes del augur, experto en derecho, Q. Mucio Escévola, yerno de Lelio. Los vivos recuerdos del círculo de los Escipiones conservados por Escévola no dejan de impresionar al joven, como muestra más tarde el marco de su diálogo *De re publica*. El entusiasmo por la filosofía le es transmitido por Filón de Larisa. Este académico escéptico, que a partir del 88 a.C. vive en Roma, enseña entre otras cosas el tratamiento de puntos controvertidos desde dos puntos de vista enfrentados (*in utramque partem disputare*), un ejercicio cuya utilidad es evidente para la *inventio* retórica. Después de la muerte de Filón (alrededor del 85 a.C.) Cicerón se convertirá en discípulo del estoico Diodoto, al que ofrece en su casa alojamiento permanente para la vejez.

Sólo después de un largo periodo de estudio el orador se presenta en público, sin duda no por casualidad después de que Sila hubiese restaurado la república de los optimates. Especialmente el discurso por S. Roscio Amerino, en el que Cicerón ataca con coraje a un favorito de Sila, hace que el ambicioso joven alcance notoriedad. En ese periodo compone también el manual retórico *De inventione*, de cuya publicación el autor se distanciará en sus años de madurez.

La actividad de abogado, que mina la frágil salud de Cicerón, se interrumpe con un viaje de estudios a Grecia y Asia Menor (79-77 a.C.). Estudia durante seis meses en Atenas con Antíoco de Ascalón, que por entonces dirige la Academia. En su platonismo más bien dogmático este pensador se aproxima a la *stoa*. Entre los maestros de retórica con los que Cicerón entra en contacto durante su viaje el más importante es Apolonio Molón, que enseña en Rodas. Éste lo libera del énfasis juvenil y le enseña la técnica de dicción más mesurada: una gran ayuda para su carrera de orador.

Ya en el año 76 a.C. encontramos a Cicerón como cuestor en Lilibeo, en Sicilia. Su celo en el ejercicio de este cargo no llama sin embargo la atención en la lejana Roma, como comprueba en seguida con desilusión. A partir de este momento concentra su actividad en la capital. Bajo el consulado de Pompeyo y Craso (70 a.C.) recoge material contundente para la acusación contra C. Verres, que a su tiempo había sido propretor en Sicilia, obligándole a marchar voluntariamente al exilio. Llegado a la pretura (66 a.C.), Cicerón se muestra, en su célebre manual

del general, en el discurso sobre la ley Manilia, como partidario de Pompeyo. El consulado (63 a.C.), que Cicerón ejerce con vigilancia y energía, marca al mismo tiempo el culmen y el punto de cambio de su carrera.

En los años siguientes tiene que defenderse a causa de la ejecución de los partidarios de Catilina y por último debe marchar al exilio (58-57 a.C.). Después de su regreso aparecen los escritos más importantes (*De oratore*: 55 a.C.; *De re publica*: 54-51 a.C.) y discursos magistrales (*In Pisonem, Pro Milone*). Este periodo, cuyo carácter de *otium* se exagera a menudo, termina con el proconsulado en Cilicia (51-50 a.C.) y con la guerra civil que le sigue, años improductivos, en los que al gran defensor del poder civil se le imponen tantos papeles.

Una vez que César restituye su favor al adversario de otro tiempo (47 a.C.), éste se emplea ante el dictador en favor de antiguos pompeyanos en discursos de refinada sencillez, que oscilan hábilmente entre el elogio del señor y la franqueza republicana. Escritos retóricos (*Brutus, Orator*) muestran a Cicerón en su contraste con el aticismo. Un grave trauma le produce la muerte de su hija Tulia en febrero del año 45 a.C. Del dolor nace un nuevo empuje creativo: primero compone Cicerón un escrito consolatorio dirigido a sí mismo, después, en rápida sucesión, una serie de obras teóricas, en las que conquista para la literatura latina casi todos los campos de la filosofía.

Después de la muerte de César el republicano se lanza con encono a la lucha contra Antonio. Las *Philippicae*, con su áspero lenguaje y su colorida concreción, representan una nueva fase en la evolución ciceroniana. Proscrito por Antonio y Octaviano, el más grande orador de Roma es asesinado cruelmente en el año 43 a.C. Su cabeza y sus manos son expuestas a la vista de la gente en el foro. Es el mismo año en el que la muerte arrebata también a los dos cónsules, un acontecimiento que puede valer como símbolo del fin de la república. El futuro pertenece a aquella fuerza que ha dado sus primeros pasos en la juventud de Cicerón y cuyo reforzamiento está obligado a observar a lo largo de su vida este convencido defensor del poder civil: el ejército de oficio. Sólo esta innovación de Mario hace posible la evolución política del s. I a.C., que, por medio de la financiación de ejércitos privados, conduce a la dictadura militar.

Se le ha recriminado a Cicerón el haber «figurado sucesivamente como demócrata, como aristócrata y como instrumento de la monarquía».[1] En efecto, en el juvenil *Discurso por Roscio Amerino* se lanza contra el favorito de Sila, Crisógono, pero más tarde convence al pueblo para que rechace una ley agraria de orientación popular; en la *Maniliana* celebra el mando de Pompeyo y en la *Ligariana* la clemencia de César. Sin embargo, hay que darse cuenta de que Cicerón,

1. MOMMSEN, RG 3, 619.

que pertenece al orden ecuestre, representa en todo momento los intereses de su clase y tiene que hacerlo de manera diferente con el cambio de los condicionamientos políticos, a no ser que quisiera renunciar por completo a la actividad política. Él supo valorar con exactitud la importancia de los caballeros, en los que se apoyará también Augusto. El hecho de que en la carrera de Cicerón se cuenten tantas notas disonantes –por ejemplo se ve obligado a defender a su mortal enemigo Gabinio (para nuestra tranquilidad nos enteramos de que el discurso no era brillante)– es imputable no tanto al hombre cuanto a la complicada situación política de la última etapa republicana. Un *homo novus*, sin apoyos de un clan de la aristocracia y también sin los medios económicos de un Craso, no puede adoptar criterios demasiado estrictos en la elección de sus mandantes: la actividad de abogado es, en efecto, el único modo que tiene para crearse un entramado de relaciones para su avance político. Al lado de su toma de postura a favor de la clase ecuestre, su fidelidad a la constitución republicana permanece inmutable; así se inclina tanto en los años de su juventud como en los de la madurez de parte del senado contra César y en la vejez de nuevo al lado del senado contra Antonio. Ante César dictador defiende la causa de los pompeyanos y se confiesa él mismo pompeyano con una mezcla de orgullo y de modestia. Busca hasta el final ganar para la causa de la república, que ama por encima de todo, primero a César, después a su heredero.

Los discursos, las obras teóricas y las cartas de Cicerón son, incluso como simples testimonios de su tiempo, documentos de valor inestimable. Además de ello, amplían el horizonte espiritual de la romanidad en diversas direcciones. Cicerón funda en Roma una literatura con ambiciones artísticas sobre filosofía de la política, de la ética, del derecho y de la oratoria. Su imagen de la república romana ciertamente es idealizada, pero se sustenta en su experiencia política y en su conocimiento de los hechos. Le es concedido dar expresión en sus palabras a muchas realidades antes de que se desmoronen definitivamente. Pero no es un soñador mirando hacia el pasado. Muchas ideas, que antes de él no se habían percibido en Roma, son una semilla para el futuro.

Compendio de las obras 1: periodos creativos

El intento de dividir en periodos la producción ciceroniana es más fácil en el caso de las *obras retóricas*: *De inventione* (81/80 a.C.) pertenece al primer periodo (I), *De oratore* (55 a.C.) al medio (II), *Brutus* y *Orator* (ambas del 46 a.C.) se sitúan en el último periodo (III).[1] También las *obras filosóficas*, que por otra parte comienzan más tarde, se inscriben en este

1. Después del 52 (quizá en 46 a.C.) se fecha *De optimo genere oratorum*; en 46 *Paradoxa Stoicorum*; insegura es la datación de *Partitiones oratoriae* (¿46-45?).

cuadro cronológico: *De re publica* (y *De legibus*, que quizá fue elaborado más tarde) deben colocarse en la segunda fase, los demás escritos filosóficos[1] en la tercera. *Cartas*[2] de Cicerón se conservan sólo a partir del año 68: se sitúan por lo tanto sobre todo en el segundo periodo creativo y en el tercero.

Para los *discursos*[3] parece oportuna una repartición en diez periodos. El viaje a Oriente (79-77 a.C.) separa los periodos primero y segundo. Un grupo tercero comienza con las *Verrinas* (70 a.C.); pretura y consulado marcan las fases cuarta y quinta. El periodo sexto y séptimo se colocan antes y después del exilio (58-57 a.C.); el octavo corresponde a la madurez (55-52 a.C.). Las *Caesarianae* como grupo noveno y las *Philippicae* como décimo completan la actividad oratoria de Cicerón.

Compendio de las obras 2: discursos

Pro P. Quinctio (81 a.C.)

Cicerón representa en una causa de derecho privado a P. Quincio contra S. Nevio, defendido por el célebre abogado Q. Hortensio. Algunas partes del discurso se han perdido.

---

1. *De finibus bonorum et malorum* y *Academica, Tusculanarum disputationum libri* (45 a.C.), *De natura deorum, Cato maior* y *Timaeus* (45-44 a.C.), *De divinatione, De fato, Laelius, De officiis, Topica* (44 a.C.).

Perdidas o conservadas de forma muy fragmentaria se encuentran, entre otras obras, *Hortensius* (45 a.C.), *Consolatio* (45 a.C.), *De gloria* (44 a.C.), *De virtutibus* (44 a.C.), *De auguriis* (con seguridad después de *De div.*), *De iure civili in artem redigendo* (época desconocida), traducciones del *Económico* de Jenofonte (obra juvenil) y del *Protágoras* de Platón. Para la fechación de los escritos filosóficos: K. BRINGMANN, Untersuchungen zum späten Cicero, Göttingen 1971; K.A. NEUHAUSEN, Laelius. Einleitung und Kommentar, Heidelberg 1981, 20-24.

2. *Att.* (68-44 a.C.); *ad Brut.* (43 a.C.); *epist.* (62-43 a.C.); *ad Q. fr.* (60-54 a.C.).

3. Cuadro de los discursos en 10 épocas:

I: antes del viaje de estudios: *Quinct.* (81 a.C.); *S. Rosc.* (80 a.C.).

II: después del viaje de estudios: *Q. Rosc.* (probablemente 76 a.C.); *Tull.* (72-71 a.C.).

III: *Verrinas*: *div. in Caec.*; *Verr.* (70 a.C.); *Font.* (69 a.C.); *Caecin.* (69 o 68 a.C.).

IV: Cicerón pretor (66 a.C.): *Manil.*; *Cluent.*

V: Cicerón cónsul (63 a.C.): *leg. agr.*; *Rab. perd.*; *Catil.*; *Mur.*

VI: antes del exilio: *Sull.* (62 a.C.); *Arch.* (62 a.C.); *Flacc.* (59 a.C.).

VII: después del exilio: *p. red. in sen.* (57 a.C.); *p. red. ad Quir.* (57 a.C., quizá tan solo un panfleto); *dom.* (57 a.C.); *har. resp.* (56 a.C.); *Sest.* (56 a.C.); *Vatin.* (56 a.C., probablemente reelaborado en 54); *Cael.* (56 a.C.); *prov. cons.* (56 a.C.); *Balb.* (56 a.C.).

VIII: madurez: *Pis.* (55 a.C.); *Planc.* (54 a.C.); *Scaur.* (54 a.C.); *Rab. Post.* (54-53 a.C.); *Mil.* (52 a.C.).

IX: *Caesarianae*: *Marcell.* (46 a.C.); *Lig.* (46 a.C.); *Deiot.* 45 a.C.).

X: *Phil.* (44-43 a.C.).

Discursos perdidos: existen fragmentos de otros 17 discursos; se conoce el título de unos 30. Los más importantes son: *Pro Cornelio de maiestate* (65 a.C.), *Oratio in toga candida* (un ataque del año 64 a. C. a sus oponentes en la candidatura al consulado, Antonio y Catilina), *In Clodium et Curionem* (61 a.C.), *De aere alieno Milonis* (una *interrogatio*, 53 a.C.). Cicerón escribió también *laudationes* para Catón Uticense (46 a.C.) y para su hija Porcia, esposa de Marco Bruto.

Pro S. Roscio Amerino (80 a.C.)

En su primera causa criminal Cicerón representa al joven Roscio de Ameria, acusado de parricidio. Crisógono, un favorito de Sila, se encuentra entre los responsables de la inclusión del padre de Roscio en las listas de proscripciones y después de su asesinato adquiere a precio extremadamente reducido los bienes de Roscio, que entre tanto se habían convertido en propiedad pública. Puesto que la condena de Roscio le interesa mucho, ningún abogado de fama tiene el coraje de defender a éste. Cicerón asume con valentía la difícil tarea y obtiene con gran habilidad la absolución del acusado.

Pro Q. Roscio comoedo (probablemente 76 a.C.)

El discurso en defensa del actor Roscio nos ha llegado sólo en parte. Si bien Cicerón aprendió en Rodas, junto a Molón, a ahorrar sus fuerzas, en este discurso, probablemente pronunciado poco después, el estilo asiánico está particularmente acentuado, quizá para batir con sus propias armas al célebre orador Hortensio.

Pro Tullio (72 o 71 a.C.)

También el discurso en defensa de Tulio se ha conservado fragmentariamente. Dos propietarios de terrenos contiguos luchan por una cuestión de lindes. Cicerón lleva la acusación contra Fabio, cuyas bandas han dado muerte a dos esclavos de Tulio.

In Verrem (70 a.C.)

Después de estos discursos todavía próximos al estilo asiánico Cicerón encuentra, con los discursos contra Verres, un estilo completamente suyo (tercer periodo). C. Verres, como propretor en los años 73-71 a.C., ha depredado desvergonzadamente a los habitantes de Sicilia. En el discurso *In Q. Caecilium divinatio* Cicerón se asegura el derecho de presentarse como acusador contra Verres y obtiene ya en la *actio prima*, con un breve pero consistente discurso del 5 de agosto del 70 a.C. y con el examen de testigos y la lectura pública de documentos en una auditoría que duró nueve días, que Verres se marche voluntariamente al exilio. El contundente material de pruebas destinado a la *actio secunda* es publicado por Cicerón en un segundo tiempo, ordenado por argumentos y elaborado retóricamente, en cinco libros (*De praetura urbana, De iurisdictione Siciliensi, De re frumentaria, De signis, De suppliciis*). Contienen verdaderas perlas del arte narrativo latino.

Pro M. Fonteio (69 a.C.)

El discurso fragmentariamente conservado en defensa de Fonteyo es desde el punto de vista del contenido lo contrario de los discursos contra Verres. Por desgracia aquí defiende Cicerón a un magistrado cuya administración provincial no parece que se diferencie de forma sustancial de la de Verres.

Pro A. Caecina (probablemente 69 o 68 a.C.)

En el discurso, conservado completo, por Cecina el objeto es la revindicación de propiedad de una finca; es una fuente para el conocimiento del derecho de propiedad tardo-republicano. Cicerón mismo cita este texto como ejemplo de estilo simple (orat. 102). Por lo que parece se trata de su último discurso de derecho privado; de ahora en adelante se ocupa sólo de cuestiones de gran relieve.

De lege Manilia (*De imperio Cn. Pompei*: 66 a.C.)

El cuarto periodo de la oratoria ciceroniana comienza con su primer discurso de estado, tenido por él como pretor. A propuesta del tribuno de la plebe C. Manilio, Pompeyo debería recibir el mando supremo en la guerra contra Mitrídates y Tigranes, la administración de las provincias de Bitinia y Cilicia, así como plenos poderes para establecer a su discreción paz y alianzas. Q. Hortensio y Q. Catulo presentan reservas contra esta concentración de poderes en manos de una sola persona. Cicerón apela en el sentido contrario a la necesidad y dificultad de la guerra mitridática, para llevar a cabo la cual es particularmente idóneo Pompeyo. El discurso, de tono epidíctico en varias partes, es un significativo «manual del general», en algunos puntos casi un manual para el príncipe.

Pro A. Cluentio Habito (66 a.C.)

Cluencio habría asesinado con veneno a su padrastro Opiánico. Además, ocho años antes, había acusado al padrastro en un proceso penal de haber querido envenenarlo; en aquella ocasión Opiánico fue juzgado culpable y tuvo que irse al exilio; Cluencio es acusado en consecuencia de haber corrompido a los jueces. Cicerón da juego libre en este discurso a su inimitable táctica. Más tarde diría que había conseguido arrojarles polvo a los jueces en los ojos (Quint. *inst.* 2, 17, 21).

De lege agraria (63 a.C.)

Siguen –como periodo quinto– los discursos consulares. De los cuatro discursos *De lege agraria* el segundo y el tercero se nos han conservado completos, el primero en parte. Cicerón toma postura contra la propuesta de ley, inspirada por César, del tribuno de la plebe P. Servilio Rulo (de 64 a.C.), consistente en instituir una comisión de diez miembros con poderes muy amplios, a fin de enajenar bienes del estado y con el producto adquirir terrenos para la fundación de colonias en Italia.

Pro Rabirio perduellionis reo (63 a.C.)

El senador Rabirio es acusado por un agente de César, el tribuno de la plebe T. Labieno, de haber asesinado al tribuno L. Apuleyo Saturnino durante una revuelta en el año 100 a.C. El discurso de Cicerón hace fracasar el intento de César de desanimar a los senadores, con la condena de Rabirio, de tomar medidas contra los revolucionarios.

In Catilinam (habidas en el 63 a.C.; publicadas en 60 a.C. de forma reelaborada)

Los cuatro discursos contra Catilina se dividen en dos pares. Los primeros dos discursos son pronunciados por Cicerón en noviembre, uno ante el senado, el otro ante el pueblo. Con el primer discurso alcanza su fin sólo en parte: Catilina abandona la ciudad, pero sin sus secuaces. Así, Cicerón con los dos últimos discursos se dirige contra los partidarios de Catilina y pide su castigo. El tercer discurso se pronuncia el día 3 de diciembre ante el pueblo, el cuarto el 5 de diciembre en la sesión del senado. En los discursos al pueblo, Cicerón se refiere a los acontecimientos, en los discursos al senado argumenta más: se trata, aquí, de influir sobre las decisiones. La condena a muerte para los partidarios de Catilina es obtenida solamente por Catón el 5 de diciembre.

Pro Murena (63 a.C.)

L. Murena es inculpado por su opositor fracasado en la candidatura al consulado para el 62 a.C. de haber influido sobre los electores de manera ilícita. El gracioso y animado discurso –pensemos en las gustosas invectivas contra los estoicos y los juristas– conduce a la absolución.

Pro Sulla (62 a.C.)

El sexto periodo de la oratoria ciceroniana («antes del exilio») comienza en el año 62 a.C. Sila es acusado de haber tomado parte en la conjuración de Catilina. Cicerón asume su defensa –hecho que pesa ya de partida a favor de su mandante. Donde falta el material para exculparlo viene en ayuda una confrontación con los revolucionarios. El resultado es la absolución.

Pro Archia (62 a.C.)

El derecho de ciudadanía romana del poeta Arquias de Antioquía es impugnado basándose en la *lex Papia* (65 a.C.), porque no está incluido en las listas del censo. El defensor no puede recurrir a leyes o documentos; por ello habla en general del importante papel de la cultura y de la poesía en la sociedad romana: un texto digno de lectura. El grandioso marco hace que la pequeña cuestión del derecho de ciudadanía del poeta se resuelva por sí sola: si no lo poseyese ya, convendría conferírselo por sus méritos.

Pro L. Valerio Flacco (59 a.C.)

Contra Flaco hay en pie una acusación *de repetundis* por concusión en la provincia de Asia. Puesto que los cargos no pueden ser contestados, Cicerón trata de hacer parecer sospechosos o ridículos los testimonios. Decide el éxito también aquí una doble extensión y generalización: los méritos de Flaco son determinantes para la valoración de su persona; además una condena de Flaco golpearía a todos los *boni* en su conjunto.

Oratio cum senatui gratias egit (57 a.C.)
y *Oratio cum populo gratias egit* (57 a.C.)

El séptimo periodo comprende los discursos redactados después del exilio. En dos discursos dintintos pero semejantes por el contenido Cicerón agradece al senado y al pueblo por haber sido llamado del destierro, lanza injurias contra sus adversarios, los cónsules Gabinio y Pisón, y justifica su conducta. El segundo de estos discursos quizá no fue pronunciado sino solamente publicado como un panfleto.

De domo sua ad pontifices (57 a.C.)

Mientras Cicerón estaba en el exilio Clodio ha hecho destruir su casa y alzar en su lugar un templo a *Libertas*. El colegio de los pontífices debe pronunciarse sobre la regularidad de esta consagración. Cicerón obtiene la restitución de su terreno. Según el juicio de MOMMSEN este discurso es el más profundo y relevante desde el punto de vista del derecho de estado; también Cicerón lo considera entre los mejores y desea que sea leído por la juventud deseosa de aprender (*Att.* 4, 2, 2).

De haruspicum responsis (56 a.C.)

Los harúspices interpretan un trueno subterráneo como señal de la profanación de un terreno sagrado. Clodio lo relaciona con la reconstrucción de la casa de Cicerón en el lugar del templo a *Libertas*. El orador demuestra en cambio que las palabras de los sacerdotes se refieren a Clodio.

Pro Sestio (56 a.C.)

Sestio se ha empleado de forma particular en el 57 a.C. para que regresase Cicerón. En represalia Clodio intenta una acusación *de vi* contra él, basándose en la *lex Plautia*. Cicerón –como en muchos otros casos– es el último en hablar de una serie de defensores y obtiene la absolución. La defensa de Sestio es también una autojustificación y una exposición de su propio programa político.

In P. Vatinium (56-54 a.C.)

En este discurso improvisado y después reelaborado del proceso contra Sestio, Cicerón interroga al testigo de cargo P. Vatinio y lo ataca cubriéndolo de injurias.

Pro M. Caelio (56 a.C.)

M. Celio Rufo es acusado *de vi*. Después de que el propio Celio y Craso han afrontado la acusación verdaderamente dicha, Cicerón se ocupa del testigo Q. Fufio Caleno y de la complicidad de Celio en el asesinato del cabeza de la embajada alejandrina, el filósofo Dión. Cicerón trata de justificar a Celio y de desacreditar a Clodia, testigo de la acusación.

De provinciis consularibus (56 a.C.)

A consecuencia de deliberaciones del senado y del pueblo Cicerón tiene que ponerse de parte de los triunviros: el gobierno de César en Galia debe ser prorrogado. Al mismo tiempo él puede proponer la llamada a regreso de sus adversarios Gabinio y Pisón señalando sus faltas en la administración provincial. Con este discurso Cicerón obtiene un acercamiento a César.

Pro L. Cornelio Balbo (56 a.C.)

Pompeyo ha concedido la ciudadanía romana a un secuaz de César, Balbo de Cádiz. Después de su promoción se intenta golpearlo, y junto con él a sus protectores César y Pompeyo, con una acusación por usurpación del derecho de ciudadanía. Cicerón sostiene la arenga defensiva final: se concede de este modo la oportunidad de aproximarse a César; el cambio se justifica oficialmente por el esfuerzo común por la *concordia*.

In L. Calpurnium Pisonem (55 a.C.)

Con el año 55 comienza el periodo culminante de la productividad ciceroniana. Por iniciativa de Cicerón (*prov. cons.*) Pisón ha debido dejar su provincia antes de tiempo y ataca a Cicerón en el senado. Dado que sus acusaciones en parte no pueden ser refutadas, Cicerón recurre al medio de la invectiva personal (nace así un modelo clásico de este género). Se compara en términos fuertemente elogiosos para sí mismo con Pisón y pone como culpa en el adversario sobre todo su pertenencia a la escuela epicúrea.[1] Este ataque envenado no daña al influyente personaje; en 50 a.C. obtiene la dignidad de censor.

Pro Cn. Plancio (54 a.C.)

Plancio, que ha apoyado a Cicerón durante su exilio, es ahora llamado por su oponente para el nombramiento de edil, Juvencio Laterense, a responder de intriga electoral. A su favor deponen su pasado y sus méritos con relación a Cicerón. En este discurso entramos en conocimiento de la temática de los procesos *de ambitu*.

Pro M. Aemilio Scauro (54 a.C.)

Cicerón defiende a Escauro de las acusaciones de extorsiones como propretor en Cerdeña (conservado fragmentariamente).

Pro C. Rabirio Postumo (54-53 a.C.)

Rabirio habría tomado parte en las extorsiones cometidas por Gabinio[2] en Alejandría. Cicerón afirma la irregularidad del procedimiento y la falta de credibilidad de los testimonios; celebra las relaciones de lealtad entre César y el acusado. Se llega así a una absolución según todas las apariencias inmerecida.

---

1. C.J. CASTNER, Prosopography of Roman Epicureans, Frankfurt 1988, 16-23.
2. Cicerón debe defender ahora incluso a su enemigo Gabinio.

Pro T. Annio Milone (52 a.C.)

Milón topa en un viaje hacia Lanuvio con el enemigo mortal suyo y de Cicerón, Clodio; éste encuentra la muerte en un enfrentamiento. Pompeyo, entonces cónsul sin colega, lleva el procedimiento contra Milón. Secuaces de Clodio perturban la arenga de Cicerón. Milón va al exilio en Marsella. Cicerón sustituye el infructuoso discurso por una obra maestra. Lleva una defensa «graduada»: los ejecutores han sido esclavos de Milón (*status coniecturalis*); no se ha tratado de un asesinato, sino de legítima defensa (*status finitionis*); en realidad Milón merecería honores divinos como tiranicida (*status qualitatis*).

Pro Marcello, mejor: *De Marcello* (46 a.C.)

Los discursos pronunciados ante César constituyen la penúltima (novena) fase de la oratoria ciceroniana. Marco Claudio Marcelo, un adversario de César, vive en exilio en Mitilene. Su hermano C. Marcelo pide gracia a César en el senado, y éste la concede. En un discurso de agradecimiento –no una arenga– Cicerón rompe su silencio de años y alaba no tanto la clemencia de César cuanto más bien la sabiduría con la que se subordina al estado;[1] por esto, no por sí mismo, deberá vivir de ahora en adelante. Este vislumbre de esperanza es seguido de negras tinieblas: el amnistiado es asesinado en el camino de regreso a Roma.

Pro Ligario (46 a.C.)

El pompeyano Ligario, en su tiempo amnistiado por César, vive en el exilio. Personas próximas a él, y también Cicerón, le piden a César que le permita regresar. La esperanza en su clemencia se debilita sin embargo por una acusación levantada contra Ligrario por Q. Elio Tuberón. Cicerón se esfuerza menos en justificar al acusado que en vincular a César a su política de reconciliación y a la república.

Pro rege Deiotaro (45 a.C.)

En la guerra civil el rey de los gálatas Deyotaro, aliado de Roma, se ha puesto de parte de Pompeyo. Su nieto Castor le acusa en el 45 a.C. ante César de haber intentado asesinarlo. Cicerón ilustra los motivos externos e internos de la inverosimilitud de la acusación. El énfasis principal lo pone en la apelación a la clemencia de César. El desenlace del proceso no nos es conocido.

In M. Antonium orationum Philippicarum libri XIV (44-43 a.C.)

Las oraciones Filípicas (así llamadas por referencia al *corpus* homónimo en la obra de Demóstenes) constituyen la décima y última fase de la oratoria ciceroniana.

1. El 2 de septiembre del 44 a.C. Cicerón justifica su largo alejamiento de la escena política y ataca a Antonio, que está ausente.

---

1. S. ROCHLITZ, Das Bild Caesars in Ciceros *Orationes Caesarianae*, Frankfurt 1993.

2. El segundo discurso es un escrito polémico. Cicerón finge responder inmediatamente en el senado a las injurias que Antonio había lanzado el 19 de septiembre en ausencia de Cicerón.

3. Cicerón propone el 20 de diciembre que el senado decrete un encomio a D. Bruto y Octaviano por su oposición a Antonio.

4. Comunica al pueblo las resoluciones tomadas en este sentido; subraya además, como en el discurso tercero, que Antonio debe ser declarado enemigo del estado.

5. El primero de enero del 43 a.C. Cicerón interviene una vez más con decisión por una actitud intransigente: los enemigos de Antonio son honrados, Antonio es tratado como enemigo de la patria.

6. Cicerón anuncia al pueblo, el 4 de enero, la deliberación de decretar honras a los enemigos de Antonio. Antes de declarar oficialmente a Antonio como enemigo una embajada deberá llevar a cabo, por deliberación del senado, un intento de mediación.

7. El senado declara la guerra a Antonio.

8. Se ha establecido sólo la violación del orden público (*tumultus*), no la guerra (*bellum*). Esto no basta. Se presentan nuevas propuestas.

9. Ser. Sulpicio, muerto durante una embajada a Antonio, debe recibir un funeral de estado y el honor de una estatua.

10. El senado debe ratificar *a posteriori* las medidas tomadas personalmente por M. Bruto en Macedonia y en Grecia.

11. Dolabela ha hecho ajusticiar al asesino de César C. Trebonio, procónsul de Asia. Cicerón pide sin éxito que se encargue C. Casio del castigo de Dolabela.

12. En consideración de los peligros del viaje Cicerón recomienda con éxito que se revoque la deliberación de una embajada a Antonio.

13. En contra de las exhortaciones a la paz de M. Lépido y Munacio Planco el orador defiende su política de guerra. La lectura pública de una carta de Antonio a Hircio y Octaviano sirve para demostrar que la paz con Antonio no es posible.

14. El 21 de abril Cicerón avanza la propuesta de declarar a Antonio enemigo de la patria con ocasión de la fiesta de gracias por la victoria de *Forum Gallorum* y de conferir a los vencedores el título de *imperator*.

Compendio de las obras 3: escritos retóricos

De inventione (81-80 a.C.)

El escrito *De inventione*, una obra juvenil de la que más tarde Cicerón se distanciará, se ocupa del primer sector de la técnica retórica, el encuentro del material.[1] El primer libro trata la teoría de los *status* y las diferentes partes del discurso; el segundo libro se detiene más detalladamente sobre la demostración y sobre la confutación en el cuadro de la teoría de los *status*. La obra se distingue por una estrecha unión con la práctica: acusador y defensor aprenden con precisión cómo deben comportarse. A pesar de ello, aflora ya claramente

1. *Inventio est excogitatio rerum verarum aut veri similium, quae causam probabilem reddant* (1, 9).

el aspecto filosófico característico de Cicerón: sólo unida a la sabiduría la elocuencia puede dar buen fruto (1, 1).

De oratore (55 a.C.)

El diálogo *De oratore*, una obra maestra dedicada por Cicerón a su hermano Quinto, se desarrolla en la ficción literaria en el año 91 a.C.; los interlocutores principales son Antonio y Craso. En el primer libro Craso trata de los presupuestos del ejercicio de la oratoria: dotes naturales, ejercicio y amplia cultura (113-200). Importante a este propósito es la exigencia de conocer el derecho romano (166-200). Su exposición desemboca en una representación del orador ideal (201-203). En contraposición con Craso, Antonio (209-262) exige al orador exclusivamente capacidades retóricas.

El prefacio del libro segundo insiste en la unión de elocuencia y sabiduría. Como en el primer libro (30-34) también en el segundo (33-38) el diálogo se abre con un elogio del orador perfecto. Inmediatamente después Antonio ofrece una detallada presentación de *inventio, dispositio* y *memoria*, interrumpida por la exposición de C. Julio César Estrabón sobre el humorismo (217-290). Un efecto de vivacidad es producido también por un excurso sobre la historiografía (51-65); el segundo día Antonio se muestra generalmente más receptivo con relación a la cultura general.

El tercer libro comienza con una conmovedora evocación de Craso; a continuación Cicerón le hace tratar sobre el estilo (*elocutio*) y la realización (*actio*); un importante excurso exige al orador cualidades filosóficas y morales. Retórica y filosofía deben volver, después de una separación de siglos, a compenetrarse e integrarse la una en la otra.

Partitiones oratoriae (después de 54 a.C.)

Las *Partitiones oratoriae* –escritas probablemente poco después de 54– son un manual para el hijo y el nieto de Cicerón. Tratan la actividad del orador, los discursos y sus partes, así como la teoría del tema (*quaestio*). El diálogo didáctico de tipo catequístico (aquí entre padre e hijo) es característico de la enseñanza antigua. Somos sorprendidos por el hecho de que no es el docente, sino el discente, quien plantea las preguntas; pero quizá, una vez que el texto había sido aprendido de memoria, los papeles se invertían.

Perdonado por César después de la derrota de Farsalia (48 a.C.) Cicerón políticamente es condenado al silencio. En este periodo compone los escritos retóricos *Brutus* y *Orator*, así como los *Paradoxa Stoicorum*. Estas obras están dedicadas al futuro asesino de César, M. Junio Bruto.

Brutus (46 a.C.)

Al comienzo del 46 a.C. nace el diálogo *Brutus*, una historia de la elocuencia romana desde sus comienzos hasta el tiempo de Cicerón. Después del prefacio y de una mirada de conjunto sobre la evolución de la oratoria griega (25-52), la obra trata cinco periodos: los oradores romanos más antiguos (52-60), Catón el Viejo y sus contemporáneos (61-96), la época de los Gracos (96-126), la generación de Craso y Antonio (127-228), por último Cicerón y Hortensio con sus contemporáneos (228-329). La obra concluye con un breve epí-

logo. Cicerón considera –no sin razón– que la cima de la elocuencia romana ha sido alcanzada con su persona (119 s.) y se defiende contra los aticistas extremados. Se trata de un desacostumbrado ensayo histórico-literario; la caracterización de los personajes y la conducción del diálogo son soberbias.

Orator (46 a.C.)

El *Orator* nace en el verano del 46 a.C. El proemio (1-32) sostiene que el orador perfecto debe distinguirse por su cultura filosófica y dominar los tres estilos (*genus tenue, genus medium* y *genus grande*: 20-32). La primera sección principal (44-148) desarrolla sobre todo la teoría del estilo (*elocutio*). Las otras partes de la retórica apenas son tocadas (*inventio* 44-49; *dispositio* 50; *pronuntiatio* 54-60). El cometido del orador consiste en *probare*, en *delectare*, y en *flectere*. Esta tripartición encuentra su correspondencia en los tres tipos estilísticos antes mencionados. En la segunda sección principal (149-236) Cicerón discute recurriendo a numerosos ejemplos la doctrina del ritmo de la prosa; es una empresa excepcional tratar de forma literariamente consumada un argumento en tan alto grado técnico. En este escrito didáctico Cicerón se preocupa sobre todo de valorar el *pathos*, en el que ha alcanzado una particular excelencia; por ello rechaza los ataques aticistas a su estilo oratorio.

De optimo genere oratorum (quizá 46 a.C.)

Igualmente contra los neoaticistas se dirige el breve escrito *De optimo genere oratorum*. No Lisias sino Demóstenes es a los ojos de Cicerón el verdadero modelo de estilo; este escrito servía de introducción a su traducción del *Discurso por la corona* de Demóstenes y del discurso correspondiente de Esquines.

Paradoxa Stoicorum ad M. Brutum (46 a.C.)

Los *Paradoxa Stoicorum* sirven para documentar el hecho de que incluso afirmaciones que van contra la opinión general (*paradoxa*) pueden hacerse comprensibles con los medios de la retórica, por ejemplo: «el bien moral es el único bien»; «la virtud es suficiente para la felicidad».

Ad C. Trebatium Topica (44 a.C.)

Los *Topica*, presuntamente compuestos durante una navegación desde Velia a Reggio (44 a.C.), tratan de los lugares de referencia de las argumentaciones.

Compendio de las obras 4: escritos filosóficos

De re publica

Después de *De oratore* tiene su origen, en los años 54-51 a.C., la obra filosófico-política *De re publica*. El diálogo se desarrolla ficticiamente en los días de las *feriae Latinae* poco antes de la muerte de Escipión Emiliano (129 a.C.), que es su figura principal.

El diálogo de un día está repartido siempre en dos libros. Cicerón encabeza cada par

de libros con un proemio, que pronuncia él personalmente. La tripartición formal de la obra encuentra correspondencia en el contenido.

En el primer libro se tratan en primer lugar el concepto y el origen del estado (38-41). Sigue la presentación de las tres constituciones simples (monarquía, aristocracia y democracia) y de sus degeneraciones (42-71). A la constitución mixta se le da la preferencia, a causa de su *aequabilitas* y *firmitudo* sobre todas las demás.

En el segundo libro se muestra cómo en el curso de la historia romana tuvo origen la constitución mixta. Lo que en el primer libro se había expuesto conceptualmente sobre la esencia y la finalidad del estado es ilustrado ahora sobre la base de la historia romana.

Los libros 3-5 desgraciadamente nos han llegado en un estado pésimo de conservación. El tercer libro trata de la justicia como fundamento del estado. Importantes son la polémica con Carnéades y la problemática del derecho natural. El cuarto libro expone, sobre la base de diferentes sectores de la legislación, cómo puede configurarse la justicia de forma concreta.

Los libros 5 y 6 se refieren al mejor hombre de estado. La obra concluye con el célebre *Somnium Scipionis*, que anuncia la recompensa del hombre de estado en la forma de una visión cósmica.

De legibus

Junto con *De re publica* Cicerón trabaja, a partir aproximadamente de 52 a.C., en su obra *De legibus*, de la que se nos han conservado tres libros; al final del tercero Cicerón anuncia un cuarto. Macrobio (*Sat.* 6, 4, 8) cita un quinto libro.

Cicerón transporta este diálogo al presente inmediato (verano de 52 a.C.). Esto ofrece la ventaja de permitirle afrontar problemas de actualidad. Objeto de este escrito es la cuestión de las leyes mejores; éstas, como el mejor estado en *De re publica*, se ilustran sobre el modelo de las leyes romanas.

El primer libro trata del derecho natural, el segundo de la legislación religiosa, el tercero de la relativa a las magistraturas civiles. Lo que seguía se refería quizá a la administración de la justicia (3, 47) y a la educación (3, 29 s.).

Hortensius

El *Hortensius*, que sólo conocemos por medio de fragmentos, es una exhortación (un protréptico) al estudio de la filosofía y abre toda una serie de escritos que aparecen a partir del 45 a.C. Su finalidad es la de hacer accesible al público romano la filosofía griega completa.

Academica

De los *Academica* (*priora*) compuestos en 45 se nos ha conservado el segundo libro, el *Lucullus*. Éste indaga sobre la fiabilidad del conocimiento. Luculo, inspirándose verosímilmente en el *Sosos* de Antíoco, defiende la posibilidad del conocimiento, Cicerón la refuta, probablemente siguiendo a Clitómaco o Carnéades. De la redacción siguiente en cuatro libros, dedicada a Varrón (*Academica posteriora*), poseemos sólo algunas partes, sobre todo del primer libro. Aquí Varrón ofrece un panorama de las escuelas filosóficas hasta Carnéades.

Timaeus

Los restos conservados de una traducción del *Timaios* platónico (realizada después de junio del 45 a.C.) están concebidos probablemente como componentes de un diálogo de filosofía física: en el año 51 a.C. llegan a Éfeso Cicerón, el pitagórico Nigidio Fígulo y el peripatético Cratipo. El texto, instructivo también sobre el arte romano de la traducción,[1] documenta el intento ciceroniano de exponer toda la filosofía en su conjunto.

De finibus bonorum et malorum

La obra *De finibus bonorum et malorum* es compuesta presumiblemente entre el 15 de mayo y el 30 de junio del 45 a.C.[2] Diversas opiniones sobre el bien supremo se presentan sucesivamente y se refutan en forma de tres diálogos ficticios de tipo aristotélico. El primer diálogo (libros 1 y 2) tiene lugar en la villa de Cicerón en Cumas (1, 14). En el primer libro L. Manlio Torcuato representa la concepción epicúrea, contradicha por Cicerón en el segundo. Los libros 3 y 4 abarcan el segundo diálogo, que se ambienta en el año 52 en la villa del joven Luculo en Túsculo (3, 7). M. Catón expone en el tercer libro la doctrina estoica; Cicerón le responde en el cuarto desde el punto de vista académico; en su discurso subraya el acuerdo de la *stoa* con la antigua Academia y con el Peripato, probablemente en conexión con Antíoco. El tercer diálogo (libro 5) tiene lugar durante el periodo de estudio de Cicerón en Atenas (79 a.C.). M. Pupio Pisón representa la doctrina académica y peripatética del bien supremo, de nuevo en conexión con Antíoco; después de él toma la palabra brevemente Cicerón, que se inclina aquí hacia la severidad de los estoicos.

Tusculanae disputationes

La obra siguiente, *Tusculanae disputationes*, realizada en el otoño del 45, forma pareja con la precedente: ambos escritos, cada uno de ellos en cinco libros, están dedicados a Bruto, siendo en ambos Cicerón el interlocutor principal, y tratándose en los dos problemas de ética. Según es costumbre en el diálogo aristotélico, Cicerón coloca un proemio al comienzo de cada libro de las *Tusculanae disputationes*. A los diálogos que siguen les da forma de *scholae* siguiendo el modelo de Carnéades (1, 7): el maestro hace que se proponga una tesis, sobre la que toma a continuación posición en una disertación sistemática. En cada uno de los libros se tratan los siguientes temas: el desprecio de la muerte (1), la resistencia del dolor (2), el alivio de las dolencias (3), las demás alteraciones (4), autosuficiencia de la virtud (5).

---

1. De la proximidad de este texto al *Timeo* de Platón no se sigue automáticamente que también los otros escritos ciceronianos sean *mera apographa*; a lo sumo, que en el campo de la filosofía física Cicerón se siente particularmente inseguro. Para temas que le son más próximos (política, retórica) su modo de utilizar las fuentes en obras literariamente elaboradas es decididamente libre (*De re publica, De oratore*); las citas resultan reconocibles como tales.

2. Cf. *Att.* 13, 19, 4.

De natura deorum

El diálogo *De natura deorum*, cuya redacción fue realizada presumiblemente antes del 15 de marzo del 44 a.C., tiene como tema justamente la naturaleza de los dioses. Cicerón procede según el método, iniciado por Sócrates y seguido por la Academia media hasta sus tiempos, de discutir en cada tema el pro y el contra, sin llegar a una decisión clara.

En el primer libro C. Velcyo desarrolla la doctrina epicúrea de los dioses (18-56), que inmediatamente después es refutada por el académico C. Aurelio Cota (57 s.). En el segundo libro Q. Lucio Balbo expone la teología de la *stoa*, que a su vez es sometida por Cota a una severa crítica en el libro tercero.

De divinatione

La obra *De divinatione* es realizada esencialmente por Cicerón mientras César está todavía vivo y es publicada por él poco después de su muerte con algunos añadidos y el segundo proemio (2, 1-7). Como en *De natura deorum* hace que los interlocutores del diálogo disputen el pro y el contra. En el primer libro Quinto representa la doctrina estoica, que trata de dar fundamento filosófico a la mántica. Cicerón refuta a su hermano en el libro segundo. A diferencia del discurso de Quinto, que casi carece de estructura y da la impresión de una participación apasionada, su intervención está refinadamente construida.

De fato

De fato, compuesto entre mayo y junio del 44, es como *De divinatione* un complemento de *De natura deorum*. Cicerón plantea el problema de si las acciones del hombre están predestinadas (y por lo tanto no puede ser llamado a responder de ellas), o si por el contrario decide libremente su actuación y por ello resulta responsable de la misma; se declara a favor del libre arbitrio.

Cato maior (De senectute)

Todavía durante la dictadura de César, verosímilmente poco antes de las idus de marzo,[1] Cicerón compone su obra *Cato maior (De senectute)*. El diálogo, en el estilo de Heráclides –aparecen como portavoces personajes del pasado–, tiene lugar ficticiamente en el año 150 a.C., una época de éxitos en política exterior, muy anterior a los horrores de las guerras civiles. Dialogando con Escipión y con Lelio, Catón el Viejo rechaza las acusaciones contra la vejez: la actividad política no les está prohibida a los hombres maduros; al contrario, es particularmente competencia de ellos (15-26). La debilidad física no es un inconveniente, porque la vejez la compensa con aptitudes espirituales (27-38). La decadencia de las pasiones sensuales nos hace libres para la filosofía (39-66). No se debe temer la muerte, ya que no hay supervivencia, o bien a los honestos les está reservada la felicidad.

1. Cic. *div.* 2, 3; *Att.* 14, 21, 2 s.

Laelius (De amicitia)

Después de la muerte de César se compone el *Laelius (De amicitia)*. Dedicado también a Ático y ambientado en un marco de tipo heraclideo, esta obra es paralela al *Cato maior*. El diálogo tiene lugar en el año 129 y trata de la naturaleza, de los deberes y los límites de la amistad.

De officiis

Después de los dos libros *De gloria*, que no nos han llegado, Cicerón compone desde octubre a diciembre de 44 a.C. un testamento espiritual filosófico para su hijo: *De officiis*. Aquí el autor renuncia a la forma dialógica en favor de la parénesis directa. El primer libro se ocupa de lo *honestum*, el segundo lo *utile*, ambos siguiendo a Panecio. En el tercer libro Cicerón discute de forma independiente –o inspirándose en Posidonio– el aparente conflicto entre *honestum* y *utile*.

Fuentes, modelos, géneros

Los géneros principales en la obra de Cicerón son discursos, escritos retóricos y filosóficos, epístolas y poemas.

Dentro del primer grupo se pueden distinguir discursos políticos y discursos judiciales, aunque también los judiciales contienen elementos políticos; si se prescinde de los perdidos elogios de Catón y de Porcia, faltan discursos puramente epidícticos, pero la *Pompeiana*, la *Marcellina* y también la defensa del poeta Arquias contienen elementos epidícticos (manual del general, manual del príncipe, alabanzas de la educación espiritual). También se puede incluir la sátira de los juristas y de los estoicos en el *Pro Murena*. Sin embargo, si bien se mira también los pasajes aparentemente epidícticos tienen una función argumentativa.

Los discursos políticos se han tenido en parte ante el pueblo, en parte ante el senado.[1] Mentalidad y clase de discurso se diferencia en ambos casos: ante sus colegas en el senado Cicerón se expresa en un lenguaje más ligero; juzga figuras históricas controvertidas, como los Gracos, de manera diferente según el auditorio, y la apelación a los dioses inmortales no puede naturalmente tener en el senado el mismo efecto que tiene ante el pueblo.

Los discursos judiciales utilizan niveles estilísticos diferentes[2] según su objetivo.

---

1. D. Mack, Senatsreden und Volksreden bei Cicero, Würzburg 1937.

2. El discurso por Rabirio, que está bajo acusación de alta traición, se realiza preferentemente en el *genus grande* (su meta es *movere*); el discurso sobre Marcelo, con el elogio de la clemencia de César, se mueve en el agradable plano del estilo medio (su meta es *delectare*); las áridas causas civiles, en las que se plantean finas distinciones jurídicas (por ejemplo en *Pro Caecina*) piden un ropaje sencillo (su meta es *docere*).

Un orador que tiene particular importancia para Cicerón ya sea como hombre o como autor es Demóstenes. La segunda *Philippica* es modelada sobre el *Discurso por la corona* y todo el *corpus* de las *Philippicae* emula, como indica incluso el título, al más grande orador griego, que ya había sido modelo determinante para los discursos consulares.[1]

Las *epístolas* son bastante variadas: encontramos expresiones informales, privadas (especialmente dirigidas a su amigo Ático), pero también escritos oficiales de forma retorizante, que en ciertos casos se acercan a los discursos o a los tratados.

Los *escritos retóricos y filosóficos* se incluyen en una larga tradición. Los grandes maestros Platón y Aristóteles constituyen el fondo y son retomados a la luz de la filosofía siguiente; sin embargo no se pueden excluir en absoluto influjos directos. Aquí tenemos que limitarnos a alusiones.

El diálogo *De oratore* es oscurecido, como el *Fedón* platónico, por la muerte próxima del interlocutor principal; el coloquio tiene lugar a la sombra de un plátano (1, 28): un escenario que recuerda incluso en el detalle el *Fedro* de Platón.[2] El *Timaeus* sigue de cerca, por lo que podemos observar, el diálogo homónimo de Platón. Si el solemne final del *De re publica* se adorna con un pasaje traducido del *Fedro*, ésta no es más que la punta del iceberg: Cicerón coloca osadamente al lado de la *Politeia* y de los *Nomoi* sus dos obras *De re publica*[3] y *De legibus*. El significativo recurso a la forma de estas obras platónicas no excluye contrastes de contenido: en lugar del estado ideal aparece el romano y la vida activa es sabiduría más elevada que cualquier teoría. También en *De legibus* se piensa en circunstancias indígenas, como muestra incluso el recurso al estilo de las antiguas leyes romanas.

La concepción de una retórica filosófica en *De oratore* es impensable sin el *Fedro* de Platón y sin Isócrates, que en aquella obra (279 a b) es mencionado como mente filosófica, al que Cicerón es deudor de su ideal retórico; Cicerón se distancia claramente del *Gorgias* platónico y de la separación entre filosofía y retórica.

Le debe mucho a sus maestros *académicos* Filón y Antíoco: al primero el entusiasmo por la filosofía, el principio de dejar en suspenso su juicio personal (*inv.* 2, 9-10) y sobre todo el método de la *disputatio in utramque partem*, al segundo buena parte de sus conocimientos filosóficos y el empuje a buscar puntos comunes entre las doctrinas estoica, peripatética y académica.

En *De natura deorum* Cicerón utiliza en el primer libro, al lado del epicúreo Filodemo (1-56), verosímilmente también a Filón (57 ss.), que le transmite las

1. W. Stroh, Ciceros demosthenische Redezyklen, MH 40, 1983, 35-50.
2. Cf. W. Burkert, Cicero als Platoniker und Skeptiker, Gymnasium 72, 1965, 178.
3. En *De re publica* se compara, entre otros, con Polibio, Panecio y Dicearco.

objeciones de Carnéades. También en el tercer libro debe probablemente mucho a Filón. Una fuente académica –verosímilmente Carnéades– está en la base del segundo libro de *De divinatione*. Este último ofrece también el material para *De fato*, quizá a través de la intermediación de Antíoco. En *De finibus* Cicerón ha utilizado para el quinto libro, quizá también para el segundo y el cuarto, una obra de Antíoco, que a su vez exponía la doctrina de los filósofos más antiguos, a partir de Aristóteles y Teofrasto.

Aristóteles creó con su *Protreptikos* el modelo del *Hortensius* ciceroniano. En general el romano tiene más familiaridad con los escritos exotéricos hoy perdidos del estagirita que con las obras de escuela que conocemos nosotros. De ello deriva que Cicerón casi tiene una deuda más profunda en relación con el gran pensador desde el punto de vista literario que desde el filosófico. De Aristóteles como escritor aprende a iniciar sus obras con un prefacio personal y a repartir el diálogo en amplios trozos en discursos de notable extensión puestos en boca de diferentes interlocutores, como por ejemplo en *De oratore*. En *De finibus* Cicerón se ha asignado el papel principal, a la manera aristotélica; también en el *Hortensius*, que conocemos sólo en fragmentos, y en un primer estadio de *De re publica*, tomaba él parte en el diálogo.[1]

En *De inventione* Cicerón afirma que ha cogido lo mejor de numerosas obras; nombra entre los demás a Aristóteles y Hermágoras; la relación con el *auctor ad Herennium* sigue sin aclararse; quizá se trata de reelaboraciones paralelas de lecciones escuchadas. El principio intelectual en *De oratore* es deudor para con la escuela aristotélica de elementos esenciales: no sólo, por ejemplo, la teoría del humorismo, sino también la teoría fundamental de los instrumentos de persuasión racionales y emocionales. Aristóteles y Teofrasto sirven de fuentes para *De oratore*. En bastantes obras han confluido elementos aristotélicos a través de fuentes intermedias helenísticas. Así Cicerón en los *Topica* cree que recrea los *Tópicos* de Aristóteles; sin embargo, en realidad son más estrechos los contactos con la *Retórica* aristotélica y la estructura de fondo es estoica.

Para los elementos *epicúreos* hay que pensar en Filodemo y quizá también en el maestro de Cicerón, Fedro; desgraciadamente el orador transmite las doctrinas de esta escuela sin simpatía y con poca precisión.[2]

Más numerosas son las fuentes *estoicas*: en *De amicitia* Cicerón sigue verosímilmente la obra de Panecio Περὶ καθήκοντος, en la que se valoraban también

1. Los diálogos ambientados en la historia pasada –como la redacción final del *De re publica*, el *Cato maior* y el *Laelius*– siguen una tradición que se remonta a Heráclides Póntico.

2. Cicerón sigue probablemente fuentes neoepicúreas (así en *De fin.* 1); en *nat. deor.* 1 se trata de Filodemo (*De pietate*).

doctrinas de Aristóteles y de Teofrasto. En los primeros libros de *De officiis* utiliza el mismo escrito de Panecio, en el tercer libro, añadido independientemente por él, probablemente a Posidonio.[1] En el segundo libro de las *Tusculanae disputationes* se utiliza una carta de Panecio a Q. Tuberón. Para las *Tusculanae* se piensa en parte en fuentes estoicas también para otras secciones, pero no es posible obtener seguridad. También para el segundo libro de *De natura deorum* se admite como fuente un manual estoico. Las doctrinas estoicas del tercer libro de *De finibus* pueden estar tomadas de obras de esta escuela o también haber sido transmitidas por Antíoco.

La filosofía del derecho en *De legibus* –y también en ciertos pasajes de *De re publica*– muestra influencias estoicas. En el primer libro de *De divinatione* Cicerón emplea principalmente a Posidonio. En los *Topica* falta sólo la mención de la *stoa*; en ellos se emplea la lógica estoica y toda la subdivisión de los *topoi* se funda en categorías estoicas.

Dado que conocemos la filosofía helenística casi exclusivamente de segunda mano, no es fácil identificar las fuentes de Cicerón y valorar el grado de su autonomía. Él mismo designa en ocasiones sus obras como «simples copias» (*mera apographa*), a las que les presta sólo las palabras, que posee en cantidad (*Att.* 12, 52, 2). Que la urbana autoironía del romano no hay que tomarla al pie de la letra se demuestra en los lugares en que conservamos las fuentes; por ejemplo en *De re publica* Cicerón es bastante independiente con relación a Platón. En los *Academica* (1, 6) pone claramente de relieve su contribución: todo menos simple traducción, juicio personal, ordenación independiente del material, estilo brillante.[2] Por otro lado no todos los escritos están elaborados con el mismo cuidado; por ello sobre todo en el último periodo una utilización más bien mecánica de las fuentes no puede quedar excluida. En especial habrá que distinguir cuidadosamente teniendo en cuenta la intención de cada una de las obras y de los diferentes pasajes: donde Cicerón le confiere una forma visiblemente artística al propio texto y junto con ello se expresa con una cierta competencia –por lo tanto en el campo de la política y de la retórica, a veces también de la moral– modifica sus propias fuentes (así en *De re publica*, en *De oratore*, en *De legibus*, probablemente también en *Cato maior*, en *Laelius* y en parte de las *Tusculanae*); se atiene más estrechamente a sus predecesores cuando refiere opiniones doctrinales (desde los *Academica* hasta *De fato*), si bien no quedan excluidos errores y simplificaciones. En la crítica de los dogmas filosóficos Cicerón utiliza

1. Cf. A.R. Dyck, Notes on Composition, Text and Sources of Cicero's *De officiis*, Hermes 112, 1984, 215-227, sobre Posidonio: 223-227; cf. *Att.* 16, 11, 4.

2. *Quod si nos non interpretum fungimur munere, sed tuemur ea, quae dicta sunt ab iis, quos probamus, eisque nostrum iudicium et nostrum scribendi ordinem adiungimus, quid habent, cur Graeca anteponant iis, quae et splendide dicta neque sint conversa de Graecis?* (*acad.* 1, 6).

de vez en cuando los argumentos de las diferentes escuelas unos contra otros; también aquí puede intervenir poniendo orden y ajustándolos; pero exposiciones de la doctrina y su refutación no están siempre en perfecta sintonía recíproca.

Al lado de libros griegos y de colecciones de material que Cicerón manda a menudo que le preparen (*Att.* 16, 11, 4; 16, 14, 4), habrá que pensar también en fuentes orales: de muchos argumentos habrá discutido con doctos amigos antes de ponerlos por escrito; el estoico Diodoto vive siempre en su casa y su secretario Tirón es persona culta.

La *poesía* de Cicerón pertenece al género didáctico y al *epos* panegirístico. Para los *Aratea*, un poema didáctico astronómico, el modelo viene dado por el poeta didáctico helenístico Arato; los poemas épicos panegirísticos se sitúan entre Enio y Virgilio. Es fácil burlarse del hecho de que el poeta Cicerón queda muy por detrás con relación al prosista. Durante un cierto tiempo, sin embargo, fue el mayor poeta vivo en Roma; su arte de versificador abre el camino a la poesía clásica augústea.

Técnica literaria

En la elaboración de contenido y forma de los discursos se superponen diversos niveles. El preponderante es la efectiva estrategia que debe concederse cada vez a cada caso particular. La elección de los hechos y el orden de su presentación dependen sobre todo de su correspondencia con un determinado intento demostrativo. Esta afirmación puede ilustrarse con el ejemplo de las consideraciones de un defensor en un proceso penal, en el sentido de la teoría antigua de los *status*: en primer lugar comprobará si puede negar la acusación; si no es posible, le atribuye una definición jurídica diferente (por ejemplo: homicidio, no asesinato); si incluso esto es también imposible, entonces pone de relieve su particular cualidad ética (por ejemplo: tiranicidio),[1] en caso extremo sostiene la incompetencia del juez. De acuerdo con la estrategia elegida la selección, la importancia y la disposición de los diferentes elementos –y por tanto también la estructura del discurso– serán completamente diferentes. Esta decisiva fase preliminar de la planificación puede aquí sólo apuntarse, no exponerse en el detalle.[2]

A un nivel inferior (estrictamente literario) las leyes formales de la tradición retórica válidas para las diferentes partes del discurso se entrecruzan con el principio de la coloración afectiva global de todo el discurso, que Cicerón desarrolla como un proceso ininterrumpido de persuasión.

1. P. ej. en *Pro Milone*, incluso sin renunciar a otros *status*.

2. W. STROH, Taxis und Taktik. Die advokatische Dispositionskunst in Ciceros Gerichtsreden, Stuttgart 1975.

Examinemos en primer lugar la tipología del discurso por referencia a sus diferentes partes: la parte introductoria se propone ganar la simpatía del oyente, en cada caso en relación con la persona del acusado, del acusador o del juez, con la particularidad del caso y no rara vez también de la persona del abogado Cicerón, que, por ejemplo, puede arrojar sobre la balanza su propia autoridad como consular. De este modo el *exordium* constituye al mismo tiempo una introducción al caso concreto y, de manera semejante a una obertura, se enlaza estrechamente con el resto del discurso.

La ordenación del material en la *narratio* y en la *argumentatio* es condicionada por la peculiaridad de cada caso. Mientras que la narración en los discursos efectivamente pronunciados debe orientarse a la simple credibilidad, en los discursos en forma de libro (especialmente en el segundo *corpus* de las *Verrinas*) Cicerón desarrolla una magistral técnica de narración literaria con abundancia de instrumentos artísticos.

En la *argumentatio*, generalmente fundida con la *narratio*, Cicerón despliega una táctica de abogado de particular habilidad. A menudo coloca los argumentos más fuertes al comienzo y al final, los más débiles en el medio, igual que un general dispone los soldados más valerosos en las primeras y en las últimas filas, de modo que los otros sean obligados a combatir. O bien argumenta con minuciosidad donde se siente en terreno seguro y pasa rápidamente por puntos problemáticos que podrían deponer en perjuicio de su defendido.

El cierre del discurso se eleva a menudo a una apelación plena al *pathos*, con el fin de despertar la ira o la compasión del juez.

Estas diversidades en la elaboración de las diferentes partes del discurso constituyen sólo un primer punto de apoyo; el personal arte ciceroniano consiste justamente en darle a la totalidad de su discurso un colorido emotivo y en sostener de ese modo la argumentación racional por medio de una sugestión que se sostiene sobre los afectos. Otra característica psicológica de los discursos ciceronianos es su humorismo, que los distingue por ejemplo de los demosténicos. Por último, Cicerón dispone en medida notable de la capacidad de poner en claro también para el público romano el significado más profundo del caso en cuestión. Para ese fin emplea entre otras cosas el instrumento artístico de la «digresión», que por lo demás en un examen más atento muestra siempre, en realidad, una función argumentativa: no por azar habla Cicerón en *Pro Archia* de cultura y sociedad, en *De lege Manilia* del general ideal, en las *Caesarianae* de la sabiduría y clemencia del hombre de estado. La capacidad del orador de apartar el caso particular de sus circunstancias para colocarlo en un marco más amplio es uno de los principales motivos por los que los discursos de Cicerón son leídos todavía por la posteridad.

El término «técnica literaria» puede aplicarse al *corpus* de las *Epístolas* sólo

con restricciones. Conviene distinguir entre los escritos puramente privados y los destinados al público. Estos últimos se aproximan a los discursos, los primeros siguen las leyes de la epistolografía: brevedad, fórmulas finales e iniciales, sencillo tono coloquial, humorismo, citas. Para los diferentes puntos véase la sección «Lengua y estilo».

La técnica literaria de los escritos retóricos y filosóficos está en parte determinada por la tradición del diálogo: como en Platón aparecen descripciones del escenario, que por lo demás contienen también elementos romanos; también la revelación escatológica del *Somnium Scipionis* rinde indirectamente homenaje al más grande escritor entre los filósofos. Es más, toda la estructura de *De re publica* recuerda a Platón, si bien de forma libre. *De oratore*, *De re publica* y *De legibus* tienen un marco dialógico de tipo aristotélico, cuyas características vienen dadas por discursos continuados de notable extensión y por prefacios personales a los diferentes libros. La puesta de algunos diálogos en un pasado lejano está determinado sin duda por su conexión con Heráclides.

No es exactamente el procedimiento acostumbrado publicar una obra técnica –por ejemplo de retórica– en forma artísticamente limada. Cicerón le da al *De oratore* la forma de una obra maestra literaria: una novedad absoluta. En el *Orator* se lanza incluso a tratar en forma literaria hasta cuestiones técnicas relacionadas con el ritmo de la prosa. Sólo pocos autores filosóficos han alcanzado después la excelencia literaria de Cicerón y su benevolencia hacia el lector. Sus escritos retóricos han quedado en absoluto como los únicos legibles.

La técnica literaria de los poemas está condicionada en parte por la educación retórica, como cuando en el poema *De consulatu* la musa Urania es introducida hablando en una solemne prosopopeya.

Lengua y estilo[1]

Trataremos en primer lugar del estilo de los *discursos* de Cicerón en su evolución cronológica. La diferencia estilística entre el primer periodo y el segundo de su actividad oratoria (v. Compendio de las obras), basándose en el testimonio ciceroniano sobre su cambio en la escuela de Molón, debería ser mayor de lo que resulta en efecto; en realidad en los primeros dos estadios de su evolución oratoria se cruzan diversas tendencias. No menos importante que el influjo de Molón es por ejemplo la competición con el gran orador Hortensio. En el *Pro Q. Roscio comoedo* Cicerón bate a este opositor con sus mismas armas; por eso tal discurso es más «asiánico» de lo que nunca escribió Cicerón, a pesar de haber sido compuesto después de su encuentro disciplinario con Molón. Sólo el tercer periodo –las *Verri-*

1. M. von Albrecht 1973.

nae– muestra por ello claramente lo que Cicerón entendía por superación de la exuberancia estilística juvenil. En la cuarta fase el ampliamente epidíctico discurso *De imperio Cn. Pompei* muestra una estructura sintáctica cuidadosamente balanceada y un refinado ritmo de la prosa. El quinto periodo abarca la rica paleta de los discursos consulares que el propio Cicerón considera un *corpus* cerrado en sí mismo. En él se manifiesta su maestría en la diferenciación del lenguaje y del contenido entre los discursos al senado y los discursos al pueblo.

Una cumbre la constituye el grupo octavo, aparecido en la segunda mitad de los años cincuenta, con la *Pisoniana* y la *Miloniana*. Cada discurso es sostenido desde el comienzo al final por la afectividad del orador (estilo «*vehemens*») y posee una íntima unidad estilística. Incluso aparentes negligencias y desequilibrios tienen una función retórica: así en la *Miloniana* la *narratio* produce un efecto más creíble debido a su laboriosa minuciosidad.

El noveno grupo está formado por los discursos pronunciados ante César. En consideración al limitado grupo de oyentes Cicerón renuncia a los efectos retóricos fuertes. La instrumentación mesurada, en cierto modo de cámara, desacostumbrada en nuestro autor hace de estas arengas pequeñas perlas de la elocuencia ciceroniana. A la madura plenitud del periodo octavo se le incorporan sagacidad y afabilidad. En el último grupo, las *Philippicae*, se revelan aspectos de la edad avanzada totalmente diferentes: severidad y dureza, libertad interior.

La peculiaridad de las diferentes fases no está relacionada exclusivamente con la evolución biográfica ciceroniana; la vida de cada hombre es creativa también, y sobre todo, porque conoce avances y retrocesos. Por otra parte la valoración del público presente en cada ocasión y de las particularidades de cada caso determinan también los detalles del estilo. A pesar de ello se comprueba una evolución; ésta conduce a una correspondencia cada vez mayor entre forma y contenido, a la eliminación de florituras retóricas puramente convencionales y de la búsqueda demasiado meticulosa de la simetría, a una ironía cada vez más fina y a un cada vez más refinado empleo también de elementos de los que parecía haber alcanzado ya el dominio absoluto.

En el interior de cada discurso se encuentran del mismo modo diferencias estilísticas significativas: el proemio favorece una escritura agradable de armoniosa fluidez, una estructura sintáctica balanceada y selecciones léxicas de naturaleza elegante. Se evitan aquí tanto el *pathos* aparente como los efectos humorísticos. El orador se mantiene en el ámbito del «estilo medio», que debe dar agrado al oyente. Por el contrario *narratio* y *argumentatio* tienden al «estilo simple»: las frases son breves, su conexión es lineal, el léxico puede acercarse a la lengua corriente, se permiten humorismo e ironía. La simplicidad está aquí al servicio de la credibilidad. La *peroratio* emocional lleva en cambio los signos del «estilo elevado»: len-

guaje afectivo y rico en imágenes, sintaxis viva, a menudo incluso inconexa, personificaciones, conceptos y fórmulas religiosas.

De acuerdo con el contenido y con la importancia del discurso predomina en el conjunto un determinado nivel estilístico: si se trata de un árido problema jurídico de poco relieve predomina el «estilo humilde» (*Pro Caecina*), en el caso de un tema que ofrece la ocasión para una graciosa elaboración de tipo epidíctico prevalece el «estilo medio» (*De imperio Cn. Pompei*), si está en juego la *res publica* o bien un caso de alta tración es apropiado el «estilo sublime» (*Pro Rabirio perduellionis reo*). Es el propio Cicerón quien pone estos ejemplos (*orat.* 102); como principio se trata de cuestiones de atmósfera y de tacto, cuyo efecto sobre la elección de las palabras y sobre la estructura de la frase no puede negarse.

De acuerdo con los destinatarios se distinguen discursos al senado y al pueblo; estos últimos están en latín más puro, porque el lenguaje de los cultos senadores está más impregnado de grecismos.

Las invectivas contienen comprensiblemente un mayor número de palabras del lenguaje cotidiano con respecto a los otros discursos.

Característica de las *epístolas* es la frecuencia de elementos de la lengua corriente, de los que forman parte, por ejemplo, diminutivos y elipsis. También el número relativamente importante de palabras y citas griegas en las *epístolas* corresponde al carácter de la lengua corriente, así como entre nosotros en el habla cotidiana la generación más vieja emplea numerosos vocablos franceses, la más joven ingleses. El sabor de la lengua corriente de las cartas está relacionado con su característica de «conversación con los ausentes». La frecuencia de las citas está condicionada, entre otras razones, por el principio del *ridiculum*, peculiar de muchas cartas. El ritmo prosístico aparece más vistosamente en las cartas oficiales que en las privadas, pero ni siquiera en éstas está completamente ausente: ni aun en la expresividad cotidiana puede Cicerón renunciar de forma absoluta al escritor que hay en él.

El léxico de las *obras teóricas* se diferencia del de los discursos: por un lado en las partes dialogadas son más numerosos los elementos de la lengua usual culta, por otro las partes especializadas son más ricas en términos técnicos. En las dos direcciones Cicerón observa sin embargo la mesura, de modo que la legibilidad no sufre por ello.

También en el interior de cada obra existen diferencias estilísticas. En *De oratore* los dos interlocutores principales Antonio y Craso se diferencian por sus peculiaridades espirituales y lingüísticas. En el interior de *De re publica* un colorido ligeramente arcaico caracteriza el relato histórico (libro 2) y la revelación (libro 6). Todavía más evidente es la arcaización en el lenguaje jurídico artificial de *De legibus*. Descripciones paisajísticas pueden contener vocablos poéticos. Así la pa-

leta de las obras filosóficas y retóricas es más colorida y amplia que la de los discursos.

El vocabulario de los poemas se coloca más en la tradición eniana que en la de las obras en prosa, que sólo rara vez recurre a registros arcaizantes (escritores sucesivos, sin embargo, se escandalizan ante algunos compuestos antiguos que aparecen en Cicerón, como Séneca[1] ante *suaviloquens* y *breviloquentia*).

En suma, la lengua y el estilo de Cicerón están subordinados a las leyes del *aptum*. Nuestro autor domina una cantidad de registros diversos que sabe emplear según su fin y sus destinatarios. El latín clásico no es un bloque monolítico, sino un medio expresivo extremadamente colorido y diferenciado. El gran orador ha dado un sello indeleble a la prosa latina.[2] Si bien la generación siguiente construye ya caminos estilísticos diferentes, ningún escritor latino posterior puede evitar contar con Cicerón. Su enriquecimiento del vocabulario filosófico tuvo un efecto duradero. Cicerón ha regalado al latín, y por medio de él a las lenguas modernas, muchos vocablos importantes: entre ellos *atomus*[3] y –en el origen una latinización de esta palabra– *individuum*. La discreción de nuestro autor en el uso de términos abstractos será compartida todavía por Séneca; solamente a partir de Tertuliano comienza en este sentido una inflación que continúa en las lenguas modernas.

Universo conceptual I: Reflexión literaria

Manifestaciones sobre teoría literaria se encuentran sobre todo en las obras retóricas de Cicerón; por lo que concierne a su actividad personal de escritor tienen interés sobre todo los proemios de sus escritos filosóficos. En ellos Cicerón se expresa en parte en interés propio: al comienzo del *De re publica*, por ejemplo, justifica en el fondo su actividad literaria y reflexiona sobre la relación entre *otium* y *negotium*. En otros pasajes se pronuncia sobre la problemática de una literatura filosófica en lengua latina y sobre sus fines didácticos.

Cicerón afronta el problema de la composición de obras históricas en sus escritos teóricos, pero también en una epístola a Luceyo. Las obras retóricas no ofrecen una caracterización puramente descriptiva, sino una guía para la producción de determinados tipos de textos, destinados a crear un efecto más precisamente individualizado. Esta referencia a la práctica se manifiesta de la manera más clara en *De inventione*, una obra que en amplios pasajes puede leerse como un auxiliar

1. En Gell. 12, 2, 7.
2. También su arte del verso anticipa el augústeo.
3. Lucrecio evita el término.

para encontrar argumentaciones eficaces. El *De oratore* indaga con mayor determinación –en sentido aristotélico– sobre las bases filosóficas y psicológicas de los efectos retóricos. En el detalle pensemos en particular en la profunda teorización sobre el humorismo que Cicerón pone en boca de un experto en este campo, Julio César Estrabón. Se toma también en consideración –en sentido platónico– el problema de la íntima unidad del discurso: el texto aparece como un todo orgánico. Cicerón admite que el discurso debe poseer una unidad emotiva y que entre la introducción y el cuerpo principal deben subsistir estrechas relaciones temáticas (una recomendación que desgraciadamente olvida a veces él mismo).

El *Orator* trata de la lengua y del estilo con especial atención al ritmo de la prosa; en contra de la opinión de los aticistas, según Cicerón el perfecto orador no puede contentarse con un único nivel estilístico, el *genus tenue*; por el contrario debe, según el objeto y la situación, recurrir también a registros más elevados o más amenos.

Es posible documentar en el detalle la proximidad de las teorías de *De oratore* y de *Orator* a la práctica ciceroniana;[1] pero también el escrito juvenil *De inventione*, repudiado por el autor, conserva su importancia para su producción literaria. ¿Es posible, tal vez, que más tarde se haya distanciado de este escrito porque revelaba demasiado abiertamente los mecanismos de la invención retórica?

El arte ciceroniano de la disposición en el interior de los discursos está en realidad adaptada en una medida tan grande a la particularidad de cada caso concreto, que la teoría retórica puede ofrecer ciertamente útiles auxilios para la comprensión, pero no una clarificación exhaustiva; en pocas palabras: la práctica ciceroniana no es pensable sin la teoría, pero se coloca por encima de ella.

En los prefacios a sus escritos Cicerón expone los fundamentos de su actividad literaria. *De re publica* muestra al autor en el conflicto entre política y *otium*;[2] las obras filosóficas más tarde son justificadas por la finalidad pedagógica a la que deben servir. Cicerón trata también, conscientemente, de enriquecer la lengua y la literatura de su patria.

De manera especialmente profunda se ocupa de la teoría de un género literario que él mismo no ha podido practicar: la historiografía. Alaba la simplicidad de los *Commentarii* cesarianos y comprende su elevada calidad literaria, oculta detrás de la modestia del título. Sin embargo tenemos motivo para considerar que su ideal historiográfico personal era buscar más bien en la tradición del «herodoteo» Teopompo y que por tanto, por lo que se puede creer, fue realizado más tar-

1. V.L. LAURAND 1936-38[4]; M. VON ALBRECHT 1973.

2. G. PFLIGERSDORFFER, Politik und Musse. Zum Prooemium und Einleitungsgespräch von Ciceros *De re publica*, München 1969.

de por Livio. En la guía para la composición de una historia de su consulado enviada a Luceyo, la petición de no pensar demasiado en las verdades suena más bien de forma desagradable a nuestros oídos; el lector antiguo habrá reconocido en ello los principios de una historiografía de tipo «trágico».

En Cicerón encontramos rudimentos de una teoría de la epístola; pero se puede discutir sobre el carácter de principio general de las afirmaciones particulares.

Por lo que respecta a su disposición con relación a la lengua latina, Cicerón sigue tanto en la teoría como en la práctica el buen uso lingüístico. Por lo tanto es un purista, pero no un representante tan resuelto de la analogía como es César. Este último designa con justicia a Cicerón como «el señor de la abundancia» (*princeps copiae*).

Cicerón conoce las deficiencias de la lengua latina, pero trata de suplirlas con la extraordinaria riqueza de sus recursos lingüísticos personales.[1] Que a pesar de ello no haya dado el paso hacia la formación indiscriminada de términos abstractos es una consecuencia positiva de su comportamiento como guardián de la lengua y del disfrute del lector. Con simpatía y no sin humorismo celebra la lengua latina, capaz de dar expresión también a verdades espirituales de manera más clara que el griego: en el término *in-sania*, observa que se reconoce que sabiduría y salud son todo uno (*Tuse.* 3, 10); los romanos antiguos, pues, habrían sentido *con-vivium* como comunidad de vida, los griegos, claramente, el *symposium* como un simple beber en compañía (*epist.* 9, 24, 3).

Universo conceptual II

A partir de su primer encuentro con Filón de Larisa en Roma Cicerón se siente un filósofo platónico. El escepticismo neoacadémico de Filón resulta determinante para él, si bien más tarde conoce al pensador dogmático Antíoco de Ascalón, que trae la pretensión de restaurar la Academia antigua; quizá por influjo de este maestro sustituye –en las obras políticas del periodo central de su actividad– la duda metódica por la de principio; frente al estado romano y a sus leyes, sin embargo, también la nueva Academia, que no se para ante nada, debe callarse (*leg.* 1, 39). Los influjos estoicos –a los que el romano está abierto por su natural– provienen de su filósofo doméstico Diodoto, pero no contradicen por su parte la dirección espiritual de Antíoco, al que Cicerón debe el firme convencimiento de que la Academia antigua, el Peripato y la *stoa* están muy próximos entre sí. Cicerón sigue de mala gana y por lo tanto con escaso provecho el consejo de Filón de escuchar tam-

1. Cic. *nat. deor.* 1, 8 *Quo in genere tantum profecisse videmur, ut a Graecis ne verborum quidem copia vinceremur.*

bién a los filósofos epicúreos; en este sector su maestro en Atenas es Fedro. En sus obras tardías subraya de nuevo su proximidad a la Academia «nueva», en el intervalo considerada como ya superada. En conjunto habrá que pensar menos en una línea filosófica de desarrollo coherente en sí misma que en el comportamiento de quien trata los argumentos y los conceptos caso por caso, tomándolos allí donde los encuentra. Si se siente obligado a tomar partido, se coloca en la línea más favorable presentándose como escéptico.

A pesar de ello el interés filosófico de Cicerón no es una simple pose. Es consciente de que le debe todo a su cultura; la filosofía no es para él sólo un refugio en los años de su inactividad forzosa (55-51 a.C.) y un consuelo después de la muerte de su hija Tulia (45 a.C.), sino el fundamento en absoluto de lo que ha realizado en su vida. Por ello cuando en *De oratore* plantea la exigencia de que el orador posea una profunda cultura filosófica, no se trata de afectación, sino de algo que corresponde a la experiencia personal de Cicerón.

A veces atribuye a Catón el Viejo un gran fervor por aprender y enseñar (*rep.* 2, 1, 1). Este impulso típicamente romano es muy fuerte también en él. Podemos creer en la afirmación del orador de que, componiendo sus obras filosóficas, persigue también intenciones pedagógicas; en realidad quiere crear para la juventud romana una enciclopedia filosófica en lengua latina y llegó muy cerca de la realización de este ambicioso proyecto.

Sus escritos filosóficos no se limitan a transmitir pensamiento griego; permiten comprender que han sido compuestos por un romano. Así el *De re publica* subraya la unidad originaria de filosofía y acción política y la primacía de la experiencia sobre la *ratio*. En correspondencia Cicerón asigna a los legisladores un grado más elevado que a los filósofos epicúreos, que se mantienen apartados de la vida activa. La *virtus* se demuestra en la acción y es inseparable de ella. La positividad romana se manifiesta también en la circunstancia de que Cicerón no busca el estado ideal como Platón en el reino de la idea y de la utopía, sino que lo encuentra realizado en la constitución romana. Si bajo este aspecto es más aristotélico que platónico, ello corresponde a la percepción romana de la vida.

También en el campo de la ética Cicerón huye de posiciones teóricas extremas. Su obra *De officiis* se adhiere significativamente no a las rígidas doctrinas de la *stoa* antigua, sino a la ética de Panecio, cuyo mérito consiste en la adaptación a la vida real. No contento con dar forma lingüística latina a los pensamientos filosóficos griegos, fija verbalmente también experiencias éticas y políticas romanas; también en un escrito teórico como *De natura deorum* se manifiesta claramente la concepción abstracta y dinámica que de la divinidad tenían los romanos, diferente de la plástica de los griegos. En absoluto, la ilustración de principios filosóficos y comportamientos éticos por medio de ejemplos tomados de la historia romana

es mucho más que un simple revestimiento externo; en ella se expresa el pensamiento romano ligado al *exemplum* y el convencimiento de que sólo la actividad real constituye realidad.

Bajo estos presupuestos no sorprende que la crítica negativa de Cicerón se dirija sobre todo contra los epicúreos, cuya indiferencia por los problemas políticos le parece peligrosa; en efecto, tanto su exaltación del placer como sumo bien, como su doctrina de los dioses dotados de forma material y libres de toda actividad dirigida a un fin desciende de la concepción griega de la vida. ¿Todo ello no debe parecer abominable al romano, que tiene una concepción abstracta de los dioses y cuya cultura se funda en las prohibiciones y en la acción con vistas a un fin? Mientras otros, como por ejemplo su mejor amigo, Ático, no consideran absolutamente irreconciliables romanidad y epicureísmo, Cicerón no consigue en toda su vida superar sus prejuicios contra esta doctrina.

Bajo otro aspecto, sin embargo, la filosofía griega le permitió a Cicerón ir más allá de las ideas tradicionales de su pueblo, como por ejemplo para la interiorización del concepto de gloria, convertida en «auténtico honor» (*verum decus*) en el sexto libro del *De re publica*.

Como principio, el grado de asunción de elementos culturales griegos varía según los diferentes géneros literarios. En los discursos Cicerón evita el término *philosophia*: ocasionalmente Catón el Joven es burlado como un doctrinario fuera de la realidad. Los conceptos filosóficos quedan en segundo plano en los discursos; en las obras diferentes de los discursos se expresan en parte con términos extranjeros griegos, en parte con calcos latinos. Así Cicerón enriquece la lengua latina con numerosas designaciones de fenómenos relacionados con la esfera espiritual que se han afirmado de una vez para siempre.[1] Su acción específica consiste en haber introducido la filosofía en la vida romana y en la literatura latina. Es uno de los pocos escritores filosóficos de la literatura mundial que ha conseguido componer libros legibles.

No es posible esperar en Cicerón una visión unitaria del mundo; ciertamente es un hombre unido a la práctica y también en la teoría un sistema coherente sería una anomalía en un académico escéptico. Más bien, Cicerón presenta –a menudo de forma dialógica– diversas opiniones sin identificarse incondicionalmente con una u otra. Realiza de ese modo algo semejante a Filón, que había recomendado a sus discípulos ilustrar los problemas desde dos puntos de vista contrapuestos. Más importante que una filosofía monolítica aparece el filosofar en el coloquio entre interlocutores que tienden a un mismo fin, aunque representando opiniones diferentes. Así Cicerón desarrolla un principio que en último término

1. *Qualitas, perceptio, probabilitas, evidentia, causae efficientes.*

remonta a Platón. Si el tono del diálogo es más delicado y cortés que en Platón, ello tiene motivos no sólo sociales (Atenas es una democracia, Roma todavía una aristocracia), sino también razones más profundas relacionadas con el contenido: en Cicerón debe quedar a menudo sin resolver quién es el docente y quién el discente, quién tiene razón y quién carece de ella. Para un escéptico la suspensión de su juicio pertenece a la esencia misma de su filosofía.[1] Ocasionalmente el escepticismo sirve también de instrumento para llevar el discurso a cuestiones difícilmente demostrables (inmortalidad del alma, intervención divina en el acontecer humano) sin imponer al lector un determinado credo. Guardando para él su propia opinión Cicerón deja a su público la libertad interior necesaria para la reflexión filosófica (totalmente diferente es el estilo misionero de Séneca, que quiere influir en la voluntad del lector).

El carácter escéptico y dialógico de la filosofía ciceroniana está de acuerdo con su coherente toma de postura política en favor de una forma estatal republicana. Es todo lo opuesto a un dogmático absolutista. Sus críticas a César[2] son una lógica consecuencia de esto. El dictador encuentra reconocimiento sólo en la medida en que mantiene la esperanza de que se someterá al senado y a la república (así en el *De Marcello*), pero sobre todo en una cualidad que lo pone en el mismo plano de los senadores y de Cicerón: como orador (*Brut.* 252). Así Cicerón ha resultado en conjunto extraordinariamente coherente también en su horizonte conceptual.

Tradición

Discursos

Los discursos consulares fueron editados a continuación por Cicerón como un *corpus* (sin *Mur.*); él mismo concibe las *Philippicae* como un grupo orgánico. Su liberto Tirón reúne las *Verrinae* en una edición. En la Antigüedad las *Caesarianae* y probablemente también los discursos contra Catilina (*Invectivae*) constituyen *corpora* orgánicos. Nuestra tradición conoce una colección de los discursos de los años 57-56. Tirón ha cuidado también una edición de conjunto de los discursos. Sobre la tradición sólo podemos dar aquí algunas indicaciones.

Quinct.: Palimpsestus Taurinensis (P; en torno al s. V); Parisinus 14749, olim S. Victoris 91 (V o Σ; s. XV; cf. en *S. Rosc.* y *Mur.*).

S. Rosc.: Parisinus 14749, s. XV (como testimonio del vetus Cluniacensis descubierto por Poggio); además palimpsestos (Vaticanus y Bononiensis).

---

1. Extraordinariamente claro y firme ya *inv.* 2, 4-10, especialm. 10: *ut ne cui rei temere atque arroganter assenserimus. Verum hoc quidem nos et in hoc tempore et in omni vita studiose, quoad facultas feret, consequemur.*

2. *Brut.* 2; 4; 7; 16; 157; 251; 266; 328-332; cf. ahora H. STRASBURGER 1990.

Q. Rosc.: entre los otros Laurentianus 48, 26, s. XV (como testimonio más tardío de un manuscrito descubierto por Poggio).

Tull.: Fragmenta Taurinensia; Palimpsestus Mediolanensis, s. IV-V (ed. princeps: A. MAI, Mediolani 1817).

Verr.: todas las *Verrinae* en el Parisinus 7776 (p; s. XI); algunas partes en el Palimpsestus Vaticanus Reginensis 2077 (V; s. III-IV).

div. in Caec., Verr. I y *Verr. II*, 1: Parisinus 7823 (D; s. XV) en sustitución del incompleto Parisinus 7775 (S, s. XII-XIII); para II 1 y 2 existen también fragmentos papiráceos.

Verr. II, 2 y 3: Cluniacensis 498, nunc Holkhamicus 387 (C; s. IX) con el apógrafo más completo Lagomarsinianus 42 (O; s. XV).

Verr. II, 4 y 5: Parisinus 7774 A (R; s. IX).

Font.: Codex Tabularii Basilicae Vaticanae H. 25 (s. IX); Palimpsestus Vaticanus Palatinus 24 (s. IV-V).

Caecin.: Monacensis 18787, olim Tegurinus (T; s. XI-XII); Berolinensis 252, olim Erfurtensis (E; s. XII-XIII).

Manil.: Pap. Oxyrh. 8, 1911, 1097 (§ 60-65); Palimpsestus Taurinensis (perdido) § 40-43; Harleianus 2682 (H; s. XI); Berolinensis 252, olim Erfurtensis (E; s. XII-XIII); Tegurinus (T; s. XI-XII), con el Hildesheimensis (t; s. XV), íntegramente conservado.

Cluent.: Cluniacensis y Laurentianus LI, 10 (M; s. XI).

leg. agr.: Berolinensis 252, olim Erfurtensis (E; s. XII-XIII).

Rab. perd.: Vaticanus Lat. 11458 (V; a. 1417).

Catil.: Cluniacensis 498, nunc Holkhamicus; Ambrosianus C. 29 inf. (A; s. X-XI); Vossianus Lat. O. 2 (V; s. X-XI); Laurentianus XLV, 2 (a; s. XII-XIII).

Mur. : determinante Parisinus 14749, olim. St. Victoris 91 (V o Σ; s. XV); peor: Laurentianus plut. XLVIII, 10 (A; a. 1415 ab Ioanne Arretino scriptus).

Sull.: Monacensis 18787, olim Tegurinus (T; s. XI-XII); Vaticanus Palatinus 1525 (V; a. 1467; contiene sólo 1-43); Berolinensis 252, olim Erfurtensis (E; s. XII-XIII; contiene sólo 81-93).

Arch.: Bruxellensis 5352, olim Gemblacensis (G; s. XII); Berolinensis 252, olim Erfurtensis (E; s. XII-XIII); Vaticanus Palatinus 1525 (V; a. 1467); EV son afines.

Flacc.: Codex Tabularii Basilicae Vaticanae H. 25 (V; s. VIII-IX).

p. red. in sen., p. red. ad Quir., dom., har. resp.: mejor códice: Parisinus Lat. 7794 (P; mitad s. IX); además Bruxellensis 5345, olim Gemblacensis (G; s. XII); Berolinensis 252, olim Erfurtensis (E; s. XII-XIII); Harleianus 4927 (H; final del s. XII).

Sest. y *Vatin.*: Parisinus 7794 (P; s. IX).

Cael.: Pap. Oxyrh. 10, 1251 (partes de § 26-55, ya con contaminaciones de las lecturas); el resto de la tradición como para *p. red. in sen.*

prov. y *Balb.*: Parisinus; Bruxellensis; Erfurtensis (v. *p. red. in sen.*).

Pis.: Palimpsestus Taurinensis (P; en torno al s. V); Codex Tabularii Basilicae Vaticanae H. 25 (V; s. VIII-IX).

Planc.: Monacensis 18787, olim Tegurinus (T; s. XI-XII); Berolinensis 252, olim Erfurtensis (s. XII-XIII); el § 27 en un papiro de Berlín.

Scaur.: Palimpsestus Ambrosianus (ed. A. MAI 1814) y Palimpsestus Taurinensis; los dos se complementan entre sí.

Rab. Post.: sólo manuscritos recientes, que remontan a un códice llevado por Poggio a Italia desde Colonia.

Mil.: Harleianus 2682 (H; s. XI); Monacensis 18787, olim Tegurinus (T; s. XI-XII); Berolinensis 252, olim Erfurtensis (E; s. XII-XIII).

Marcell., Lig., Deiot.: 3 familias:

Alpha: Ambrosianus (A; s. X-XI); Harleianus 2682 (H; s. XI); Vossianus Lat. O. 2 (V; s. X-XI).

Beta: Bruxellensis 5345 (B; s. XI); Dorvillianus 77 (D; s. X-XI); Berolinensis 252, olim Erfurtensis (E; s. XII-XIII); Harleianus 2716 (L; s. XI).

Gamma: los otros manuscritos; para *Marcell.* y *Lig.* especialm. Mediceus L. XLV (m; s. XI); para *Deiot.* especialm. Gudianus 335 (g; s. X-XI).

Phil.: fundamental Vaticanus (tabularii Basilicae Vaticanae) H. 25 (V; s. IX); los otros manuscritos son designados en su conjunto como decurtati (D): Bernensis 104 (b; s. XIII-XIV); Monacensis 18787, olim Tegurinus (t; s. XI-XII); Vossianus Lat. O. 2 (n; s. X-XI); Vaticanus Lat. 3228 (s; s. X); familia Colotiana (c): Parisinus Lat. 5802 (s. XIII); Parisinus Lat. 6602 (s. XIII); Berolinensis Phill. 1794, olim 201 (s. XII).

Obras retóricas

inv.: rica tradición. Los manuscritos mejores presentan sin embargo lagunas (1, 62-76; 2, 170-174): Herbipolitanus Mp. m. f. 3 (s. IX); Sangallensis 820 (s. X); Parisinus 7774 A (s. IX, con importantes correcciones); Vossianus 70 (s. IX).

de orat., Brut., or.: tradición común, subdividida en dos familias:

1. Codices mutili (fiables): Abrincensis 238 (A; s. IX); Erlangensis 848 (E; s. X); Harleianus 2736 (H; s. IX).

2. Laudensis, descubierto en el 1421-22[1] por el obispo G. LANDRIANI de Lodi (texto muy normalizado); perdido en el 1428. Reconstrucción a través de códices íntegros derivados del Laudensis: los más importantes son Palatinus 1469 (P; a. 1423); Ottobonianus 2057 (O; a. 1422); Florentinus I 1, 14 (F; a. 1423).

part. or.: Parisinus 7231 (s. X-XI); Parisinus 7696 (s. XI-XII).

parad.: Vossianus 84 y 86; Vindobonensis 189 (v. en las obras filosóficas).

opt. gen.: Sangallensis 818 (s. XI).

top.: Leidensis Vossianus 84 y 86 (v. en las obras filosóficas); Einsidlensis 324 (s. X); Sangallenses 830 (s. X) y 854 (s. X-XI); Ottobonianus 1406 (s. X).

Obras filosóficas

Debió existir una colección conteniendo las obras siguientes: *nat. deor, div., Tim., fat., top., parad., ac. 2, leg.*; de ella derivan los importantes manuscritos: Leidensis Vossianus

1. J. STROUX, Handschriftliche Studien zu Cicero *De oratore*. Die Rekonstruktion der Handschrift von Lodi, Leipzig 1921, 8, n. 2.

84 (A; s. IX-X) y 86 (B; s. IX-XI), Laurentianus S. Marci 257 (s. X), Vindobonensis 189 (s. X).

rep.: Vaticanus Lat. 5757 palimpsesto, descubierto por A. MAI, ed. princeps 1822 (P; s. IV-V: extensas partes de los libros 1 y 2, hojas aisladas del libro 3, poco de los libros 4 y 5). El *Somnium Scipionis*, que formaba parte del libro 6, tiene una tradición independiente, bastante amplia, de la que es difícil dar un cuadro de conjunto. Nos ha llegado junto con el comentario de Macrobio; el comentarista, sin embargo, ha utilizado un texto diferente y sus lemas se toman por ello en consideración para la constitución del texto. Para *rep.* existe también una considerable tradición indirecta,[1] principalmente en los gramáticos y en los Padres de la Iglesia.

leg.:[2] Vossianus 84 (A; s. IX-X); Vossianus 86 (B; s. IX-X); Heinsianus 118 (H; s. XI).

ac. 1: Parisinus 6331 (s. XII).

ac. 2: Vossianus 84 y 86; Vindobonensis 189 (v. *supra*).

fin.: Palatinus 1513 (A; s. XI); Palatinus 1525 (B; s. XV); Erlangensis 847, olim 38 (E; s. XV).

Tusc.: Gudianus 294 (s. IX-X); Parisinus 6332 (s. IX); Bruxellensis 5351 (s. XI-XII).

nat. deor.: Vossianus 84 y 86; Vindobonensis 189 (v. *supra*).

div., fat., Tim.: Vossianus 84 y 86; Vindobonensis 189 (v. *supra*).

Cato: dos grupos: 1. Parisinus 6332 (P; s. IX); Leidensis Vossianus O. 79 (V; s. IX-X); Laurentianus 50, 45 (M; s. X-XI); Harleianus 2682 (H; s. XI).

2. Bruxellensis 9591 (B; s. IX); Leidensis Vossianus F. 12 (L; s. IX-X); Parisinus n. a. Lat. 454 (A; s. IX); Vaticanus Reg. Lat. 1587 (D; s. IX).

fat.: Vossianus 84 y 86; Vindobonensis 189 (v. *supra*).

Lael.: Codex Didotianus deperditus (s. IX-X); Monacensis 15514 (s. IX-X); Gudianus 335 (s. X); Laurentianus 50, 45 (s. X-XI).

off.: tres familias textuales (X, Y, Z):

X: Harleianus 2716 (L; s. IX-X); Bernensis 104 (e; s. XII-XIII); Palatinus 1531 (p; s. XIII).

Y: Abrincatensis, Bibl. mun. 225 (α; s. XII); Vaticanus Borgia 326 (φ; s. XII).

Z: el códice más importante: Bambergensis M. V. 1 (B; s. IX-X).

Epístolas

epist.: para los libros 1-8 el único testimonio es el Mediceus 49. 9 (M; s. IX-X), del que existe un apógrafo: Mediceus 49. 7 (P; a. 1392). Mucho menos fiable es una familia independiente de M, representada por Harleianus 2773 (G; s. XII), Parisinus 17812 (R; s. XII).

Para los libros 9-16 al lado de M se añaden también los siguientes manuscritos, derivados de un antepasado común diferente de M (χ): Harleianus 2682 (H; s. XI); Berolinensis 252, olim Erfurtensis (F; s. XII-XIII); Palatinus 598 (D; s. XV); Parisinus 14761 (V; s. XIV-XV).

ad Q. fr.; Att.; ad Brut. (libro 1): dos familias:

1. Sigma: Ambrosianus E 14 inf. (E; s. XIV); Parisinus Nouveau fonds 16248 (G;

1. E. HECK, Die Bezeugung von Ciceros Schrift *De re publica*, Hildesheim 1966.

2. P.L. SCHMIDT, Die Überlieferung von Ciceros Schrift *De legibus* in Mittelalter und Renaissance, München 1974.

s. XIV-XV); Landianus 8 (H; s. XIV-XV); Laurentianus ex Conv. Suppr. 49 (N; s. XIV-XV); Palatinus Vaticanus Lat. 1510 (V; s. XV); Ravennas Lat. 469 (Q; s. XV); Taurinensis Lat. 495 (O; s. XV); Parisinus Lat. 8538 (R; a. 1419); Parisinus Lat. 8536 (P; s. XV).

2. Delta: representante principal Mediceus 49. 18 (M; a. 1393).

ad Brut. (libro 2): para 2, 1-5: Lectiones margini editionis Cratandrinae (C; a. 1528) adscriptae.

Pervivencia

El influjo de Cicerón sobre la literatura augústea todavía no está suficientemente investigado; la prosa abre, es cierto, caminos nuevos y diferentes –los rétores practican un «estilo de la agudeza» que tiene ya el carácter del que domina en el periodo imperial–, pero Livio, conscientemente o no, traduce en realidad las ideas ciceronianas para la historiografía romana y en la poesía augústea Cicerón podría haber dejado muchas huellas todavía sin descubrir. Séneca el Viejo (*contr. praef.* 6) lo pone junto a los griegos; Veleyo Patérculo (2, 66, 5) le augura gloria eterna. Un tal Larcio Licinio o Largio Licinio, por el contrario, cree oportuno fustigar al orador (*Ciceromastix*). Séneca se distancia de él, pero no le es lingüísticamente tan lejano como se prodría creer a primera vista. Quintiliano, el primer profesor de elocuencia pagado por el estado, afirma que el placer que se experimenta con Cicerón es un indicio para medir los avances personales.[1] También la prosa de Plinio el Joven y el *Dialogus* de Tácito serían impensables sin Cicerón. Los Padres de la Iglesia Minucio Félix y Lactancio se adhieren estrechamente a los escritos filosóficos de Cicerón: esto vale tanto para la lengua como para el contenido. Los apologistas cristianos le deben a *De natura deorum* muchos argumentos contra la religión pagana en favor del monoteísmo.[2] En época de Arnobio un grupo pagano pretende incluso suprimir los tratados teológicos de Cicerón porque comprometían la antigua religión y servían de confirmación a la cristiana (Arnob. *nat.* 3, 7).

En realidad Cicerón no ha ejercido su influjo sólo –ni tampoco de forma principal– como estilista; son más bien motivos de contenido los que llevan a enfrentarse continuamente con él.[3] Así Ambrosio cristianiza *De officiis* y Agustín le debe al *Hortensius* de Cicerón su primera conversión a la filosofía (*conf.* 3, 4); el reclamo a la con frecuencia mal conocida sabiduría de Cicerón se encuentra antes de Agustín ya en Arnobio (*nat.* 3, 7). Jerónimo está tan embebido de Cicerón que sueña que el Señor le echa en cara en el Juicio Final: «¡eres un ciceroniano, no un cristiano!» (*epist.* 22, 30).

En el siglo IX el franco occidental Hadoardo compila una colección de extrac-

1. Quint. *inst.* 10, 1, 112 *ille se profecisse sciat, cui Cicero valde placebit.*

2. I. Opelt, Ciceros Schrift *De natura deorum* bei den lateinischen Kirchenvätern, A&A 12, 1966, 141-155, espec. 141.

3. Th. Zielinski 1929[4], 315.

tos de notable extensión, que demuestra que tiene a su disposición el *corpus* de las obras filosóficas. Su testimonio es más antiguo que los manuscritos conservados, pero no más fiable, porque con frecuencia ha intervenido sobre el texto para quitarle las referencias a la época en que fue compuesto o para construir un nuevo contexto. Sedulio Escoto saca extractos de *De inventione* y de *Pro Fonteio, Pro Flacco* e *In Pisonem* (en parte no conocidos por otro testimonio). Al gusto medieval de los extractos le debemos de este modo algunos pasajes de discursos ciceronianos que de otra forma no poseeríamos. En el periodo carolingio Cicerón se convierte de nuevo en modelo de estilo cuidado (Lupo de Ferrières). La familiaridad con Cicerón crece en el siglo XI y alcanza su cima en el XII con Juan de Salisbury y Otón de Freising y en el XIII con Vicente de Beauvais y Roger Bacon. Aelred de Rievaux (s. XII) espiritualiza los pensamientos sobre la amistad del *Laelius* ciceroniano en su obra *De spirituali amicitia.*[1] Entre las obras retóricas se colocan en conjunto en el centro de interés las que son particularmente idóneas para la enseñanza escolástica debido a su carácter esquemático. Además se leen obras filosóficas, sobre todo las *Tusculanae*, pero también los discursos y las epístolas encuentran su público.

En el Renacimiento crece la comprensión por Cicerón como persona, como es posible observar ya en Petrarca, también en sus observaciones críticas: causa embarazo la discrepancia entre la sabiduría de las doctrinas filosóficas de Cicerón y su conducta de vida documentada por las cartas. También su escepticismo filosófico despierta interés en el Renacimiento.[2] El *Parliament of Fowls*, de Chaucer, se remonta al *Somnium Scipionis*. Sobre su estilo se forma la nueva prosa de arte en lengua latina y bien pronto también en lenguas nacionales. La *Urbanitas* de Cicerón se convierte en modelo de política urbana para Coluccio Salutati o Leonardo Bruni. Su importancia preeminente para la escuela clásica –la palestra espiritual de la cultura burguesa de la Edad Moderna– se funda una vez más antes sobre cualidades de contenido que de forma. Lutero[3] lo coloca –sobre todo a causa de su creencia en la providencia divina y en la inmortalidad del alma, de su unión entre teoría y praxis[4] y de la claridad de su exposición– muy por encima de Aristóteles[5] y exclama:

---

1. Ed. bilingüe de R. HAACKE, Trier 1978; Teodoro de Gaza traduce al griego *Cato* y *Laelius* en el siglo XV.

2. C.B. SCHMITT, Cicero Scepticus: A Study of the Influence of the *Academica* in the Renaissance, The Hague 1972.

3. Osw. Gottloh SCHMIDT, Luthers Bekanntschaft mit den alten Classikern, Leipzig 1883, 13; cf. también W. KIRSCH, Der deutsche Protestantismus und Cicero (Luther, Melanchthon, Sturm), Ciceroniana NS 6, Roma 1988, 131-149.

4. *Tischreden* 5440 (numeración ed. W.A.): *Nam hoc est optimum argumentum ... quod ex generatione specierum probat esse Deum ... ergo necesse est esse aliquid quod ita gubernet omnia. Nos egregie possimus cognoscere Deum esse ex illo certo et perpetuo motu coelestium siderum ... Aber uns ist es nichts* [sic], *quia vilescit cotidianum.*

5. *Tischreden* 155: *Ego sic iudico plus philosophiae in uno libro apud Ciceronem esse quam apud Aristote-*

«quien quiera aprender la recta filosofía que lea a Cicerón».[1] Y más aún: «si no hubiese Cristo ... querría leer diversos libros de filosofía o, de Cicerón, *De officiis*».[2] A esta obra le llama «un libro precioso» y afirma que, si fuese joven, se dedicaría al estudio de Cicerón.[3] Es más, espera que Cicerón pueda estar en el paraíso.[4]

Cicerón no es, pues, en modo alguno un simple modelo de estilo; ideas importantes de la Edad Moderna encuentran su confirmación en él. Copérnico afirma que ha encontrado en Cicerón la primera alusión a las teorías heliocéntricas (*acad.* 2, 123).[5]

En la Inglaterra de los siglos XVII y XVIII los deístas se fundan entre otras cosas en dos pruebas de la existencia de Dios para las que en parte se refieren expresamente a Cicerón: por un lado en el concepto de Dios como idea innata, que se encuentra de forma concorde en todos los pueblos (*nat. deor.* 1, 43 s.; *Tusc.* 1, 30); por otro en el ordenamiento del cosmos como documento de la existencia de Dios (prueba cosmológico-teleológica, *nat. deor.* 2, 15).[6] Cicerón está también en el comienzo del desarrollo de un ética de los deberes independiente de un concepto ontológico del bien y también de la gnoseología. Hume confiesa: «En definitiva, pretendo tomar mi catálogo de las virtudes del *De officiis* de Cicerón... En realidad he tenido esta obra en mente en todo mi pensamiento».[7] El patrimonio conceptual ilustrado de Voltaire no deriva sólo de los pensadores ingleses, sino también de Cicerón, al que en el curso de su vida honra de manera justamente entusiástica. Su discípulo Federico el Grande considera *De officiis* «la mejor obra en el campo de la filosofía ética que haya sido o será nunca escrita». En las campañas militares le acompañan *De natura deorum*, *De finibus* y especialmente las *Tusculanae*, que hacen resonar en él cuerdas afines. En un decreto soberano pide que los «buenos *auctores*» se traduzcan al alemán, especialmente «de Cicerón todas sus obras filosóficas, que son todas muy buenas».[8]

---

lem in omnibus operibus; 5012: *Cicero est multo doctior Aristotele et perspicue sua docet. Ibid.* 3608 d.: *Cicero longe superat Aristotelem, nam in Tusculanis quaestionibus et Natura deorum praeclarissima scribit de anima et illius immortalitate. Ethica Aristotelis aliquid sunt, tamen Officia Ciceronis excellunt ipsa.*

1. Th. ZIELINSKI 1929[4], 205.

2. W.A., vol. 40, 3, 1912-1913, 1930; cf. también H. SCHEIBLE ed., Melanchthons Briefwechsel, 4, 1983, 349 s., n. 4205.

3. *Tischreden* 5012: *Si ego adulescens essem, dicarem me Ciceroni, sed firmato tamen iudicio in sacris litteris.*

4. *Tischreden* 5972; cf. 3925: *Deinde fecit mentionem Ciceronis, optimi, sapientissimi et diligentissimi viri, quanta ille passus sit et fecerit: Ich hoff, inquit, unser Hergott wirdt im und seins gleichen auch genedig sein* [Yo espero ... que nuestro Señor sea clemente con él y con los que fueron como él].

5. H. BLUMEMBERG, Die kopernikanische Wende, Frankfurt 1965, 47-50.

6. Th. ZIELINSKI 1929[4], 210-232.

7. To Francis Hutcheson, September 17, 1739; The Letters of David Hume, ed. by J.Y.T. GREIG, Oxford 1932, vol. 1, p. 34.

8. Th. ZIELINSKI 1929[4], 248.

En el marco de la revolución francesa Cicerón es redescubierto como orador, porque bajo una constitución republicana la oratoria pública es un instrumento esencial de enfrentamiento político. La reforma judicial del año 1790 sustituye el proceso inquisitorio por el debate en el tribunal francés, que vuelve a la práctica romana testimoniada en Cicerón en los siguientes puntos: resolución por mayoría, decisión sobre la cuestión de derecho y doctrina de la libre valoración de las pruebas. Cicerón, junto con Livio, está en el origen también de la elaboración de los conceptos de derecho natural y derecho de gentes.

A comienzos del siglo XIX, en fin, el descubrimiento de *De re publica* por obra de A. MAI nos hace de nuevo accesible una obra fundamental. Consigue ésta fascinar también a los lectores más interesados por las cuestiones de la constitución republicana que por las de la retórica.

El siglo XX descubre de nuevo, después de amargas experiencias dictatoriales, la oratoria como instrumento de confrontación digno del hombre; los fundamentos filosóficos de la retórica son de nuevo estudiados a fondo desde diferentes perspectivas: lógica, psicología, ética. En el curso de este proceso, que no ha concluido todavía, sale a la luz el significado europeo de Cicerón, entre Aristóteles y Agustín. La actitud antiretórica de los que consideraban pecaminoso el cuerpo del lenguaje, y la difamación de Cicerón que resultaba de ella, se revelan retrospectivamente como barbarie.[1]

Ediciones: Ediciones particulares a partir de *off., parad.*: FUST y SCHOEFFER, Mogunt. 1465. * Edición completa: A. MINTIANUS, 4 vols., Mediolani 1498-1499. * I.C. ORELLI, I.G. BAITER, C. HALM, 4 vols. de texto, Turici 1845-1861², 4 vols. Índices 1833-1838.

Discursos: A. C. CLARK (vol. 1, 2, 4, 6), G. PETERSON (vol. 3, 5), 6 vols., Oxford 1901-1911. * H. DE LA VILLE DE MIRMONT, J. MARTHA, H. BORNECQUE, A. BOULANGER, P. BOYANCÉ, F. GAFFIOT, P. WUILLEUMIER, A.-M. TUPET, J. COUSIN, P. GRIMAL, M. LOB, 20 vols., Paris 1921-176. * J.H. FREESE, R. GARDINER, H.G. HODGE, H.M. HUBBELL, W.C. A. KER, C. MACDONALD, L.E. LORD, N.H. WALLS (TTrN), London 1923-1958, reimp. 1963-1976. * M. FUHRMANN (TrN), 7 vols., Zürich 1970-1982. Ediciones particulares: *agr.*, E.J. JONKERS (TC), Leiden 1963. * *agr. Rab. perd.*: V. MAREK, Lipsiae 1983. * *arch.*: H.C. GOTOFF (TC), Urbana 1979. * *Cael., Vat.*: T. MASLOWSKI, Stuttgart 1995. * *Cael.*: R. G. AUSTIN (TC), Oxford 1988³. * *Cluent.*: S. RIZZO, Milano 1990. * *dom.*: R.G.M. NISBET (TC), Oxford 1939. * *har. resp.*: J.O. LENAGHAN (TC), Den Haag 1969. * *Manil.*: E.J. JONKERS (TC), Leiden 1979. * *Marcell.*: A. GUAGLIANONE (TC), Napoli 1972. * *Mil.*: A.C. CLARK (TC), Amsterdam 1967. * M. GIEBEL (TÜ, con com. de Asconius), Stuttgart 1972. * *Mur.*: H. KASEN, Lipsiae 1972³. * *Phil.*: D.R. SHACKLETON BAILEY (TTr), Chapel Hill

1. Th.W. ADORNO, Negative Dialektik, Suhrkamp 1966, reed. 1975.

1986. * P. FEDELI, Leipzig 1982. * *Phil.* 2: (TTrN) W.K. LACEY, Warminster 1986. * *Pis.*: R.G.M. NISBET (TC), Oxford 1961. * *Planc., Rab. Post.*: E. OLECHOWSKA, Lipsiae 1981. * *Rab. Post.*: C. KLODT, Stutgardiae 1992. * *p. red. in sen., p. red. ad Quir., dom., har. resp.*: T. MASLOWSKI, Lipsiae 1981. * *Quinct.*: T.E. KINSEY (TC), Sidney 1971. * M.D. REEVE, Stutgardiae 1991. * *Scaur.*: E. OLECHOWSKA, Lipsiae 1984. * *Sest.*: T. MASLOWSKI, Leipzig 1986. * R. REGGIANI, Milano 1990. * *Sull., Arch.*: P. REIS, H. KASTEN, Lipsiae 1966[3], reimp. 1993. * *Vat.*: L.L. POCOCK (TC), London 1926. * *Verr. II.1.*: T.N. MITCHELL (TC), Warmington 1980. * *Discursos perdidos*: F. SCHOELL, en el tomo 8 de las obras coleccionadas, Leipzig 1918. * S.W. CRAWFORD, M. Tullius Cicero: The Lost and Unpublished Orations, Göttingen 1984.

Cartas completas: R.Y. TYRRELL, L.C. PURSER (TC, Index), 7 vols., Dublin 1885-1901. * W.S. WATT (vol. 1: *epist.*; vol. 3: *ad Q. fr., Brut., frg.*), D.R. SHACKLETON BAILEY (vol. 2: *Att.*), Oxford, vol. 1: 1982; 2, 1: 1965; 2, 2: 1961; 3: 1958. * L.-A. CONSTANS, J. BAYET, J. BEAUJEU (TTrN), 10 Vols., Paris 1950-1991.* *Sämtliche Briefe*, C.M. WIELAND (TrN), refund. E. KRAH, H.W. SEIFERT, B. KRAFT, en: Wielands Gesammelte Schriften 2, 10, Berlin 1975. * *Att.*: D.R. SHACKLETON BAILEY, 2 vols., Stutgardiae 1987. * H. KASTEN (TTr), München 1990[4]. * D.R. SHACKLETON BAILEY, (TTrC), 7 vols. (Índices en vol. 7), Cambridge 1965-1970. * *ad Q. fr.*: A. SALVATORE, Roma 1989. * *ad Q. fr. und ad Brut.*: D.R. SHACKLETON BAILEY, Cambridge 1980. * *ad Q. fr., ad Brut., frg. epist.*: D.R. SHACKLETON BAILEY, Stutgardiae 1988. * *ad Q. fr., ad Brut. (et al.)*: M. CARY, M. HENDERSON, W.G. WILLIAMS (TTrN), London 1954, repr. 1972. * *ad Brut.*: M. GIEBEL (TTr), Stuttgart 1982. * *epist. (ad fam.)*: D.R. SHACKLETON BAILEY, Stutgardiae 1988. * D.R. SHACKLETON BAILEY (TC), 2 vols. , Cambridge 1977. * H. KASTEN (TTrN), München 1989[4]. * W.G. WILLIAMS (TTrN), 3 vols., London 1926-1929, reimp. 1965-1972.

Escritos filosóficos y retóricos: H. CAPLAN, W.A. FALCONER, G.L. HENDRICKSON, H.M. HUBBELL, C.W. KEYES, J.E. KING, W. MILLER, H. RACKHAM, E.W. SUTTON (TTrN), London 1913-1954, reimp. 1960-1983. * *ac.*: O. PLASBERG, Lipsiae 1922. * J.S. REID (TC), London 1885, reimp. 1966. * *ac., Hortens.*: L. STRAUME-ZIMMERMANN, O. GIGON, F. BROEMSER (TTrC), Zürich 1990. * *ac. 1*: M. RUCH (TC), Paris 1970. * *Brut.*: A.E. DOUGLAS (TC), Oxford 1966. * E. MALCOVATI, Lipsiae 1970[2]. * B. KYTZLER (TTr), München 1970. * E. MALCOVATI (TTrN), Milano 1981. * *Cato*: K. SIMBECK, Lipsiae 1917. * M. FALTNER (TTr), München 1980[2]. * J.G.F. POWELL (TC), Cambridge 1988. * *De orat., Brut., orat.*: G. NORCIO (TTr), Torino 1970. * *De orat.*: K. KUMANIECKI, Lipsiae 1969, reimp. 1995. * A.D. LEEMAN y H. PINKSTER (C),vol. I (Libro 1, 1-165), Heidelberg 1981; A.D. LEEMAN, H. PINKSTER y H.L.W. NELSON, vol. 2 (Libro 1, 166-265; Libro 2, 1-98), Heidelberg 1985; A.D. LEEMAN, H. PINKSTER, E. RABBIE, vol. 3 (Libro 2, 99-290), Heidelberg 1989; A.D. LEEMAN, H. PINKSTER, J. WISSE, vol. 4 (Libro 3, 1-95), Heidelberg 1996. * H. MERKLIN (TTrN), Stuttgart 1976. * *div., fat., Tim.*: R. GIOMINI, Lipsiae 1975. * *div.*: A.S. PEASE (TC), 2 vols. , Urbana 1920-1923, reimp. 1963. * C. SCHÄUBLIN (TTr), München 1991. * *fat.*: O. PLAS-

BERG, W. AX, Lipsiae 1938. * R.W. SHARPLES (TC), Warminster 1991. * *fin.*: Th. SCHICHTE, Lipsiae 1915. * O. GIGON, L. STRAUME-ZIMMERMANN (TTrN), München 1988. * *fin. 3, parad.*: M.R. WHRIGHT (TTrC), Warminster 1991. * *Fragmenta*: C.F.W. MUELLER, en: edición completa, vol. 3, Leipzig 1898. * I. GARBARINO, o. O. (Firenze) 1984. * *De gloria*: O. PLASBERG, Lipsiae 1917. * *Hortensius*: A. GRILLI (TC), Milano 1962. * *inv.*: E. STROEBEL, Lipsiae 1915, reimp. 1965. * *Lael.*: K. SIMBECK, Lipsiae 1917. * K.A. NEUHAUSEN (C), Heidelberg 1985. * J.G.F. POWELL (TTrC), Warminster 1990. * *leg.*: K. ZIEGLER, Heidelberg 1950. * *leg. 1*: L.P. KENTER (C), Amsterdam 1972. * *nat. deor.*: M. VAN DEN BRUWAENE (TTrN), 4 vols., Bruxelles 1970-1986. * W. GERLACH y K. BAYER (TTrN), München 1978, 1993[3]. * *off.*: K. ATZERT, Lipsiae 1963[4] (junto con *De virtutibus*). * H. GUNERMANN (TTrC), Stuttgart 1976. * M.T. GRIFFIN, M. ATKINS, Cambridge 1991. * M.W. WINTERBOTTOM (T), Oxford 1994. * *orat.*: R. WESTMAN, Lipsiae 1980. * J.E. SANDYS (TN), Hildesheim 1973. * B. KYTZLER (TTr), München 1988[3]. * *parad., ac., Tim., nat. deor.*: O. PLASBERG, Lipsiae 1908. * J. MOLAGER (TTr), Paris 1971. * *rep.*: K. ZIEGLER, Lipsiae 1969[7], reimp. 1992. * K. BÜCHNER (C), Heidelberg 1984. * K. BÜCHNER (TTr), München 1993[5]. * *rep.* y *leg.*: K. ZIEGLER (TTr), Berlin 1974. * *Tusc.*: M. POHLENZ, Lipsiae 1918. * A.E. DOUGLAS (TTrN), Warminster 1985. * A. GRILLI (TTrC), Brescia 1987. * O. GIGON (TTrN), München 1984[5]. * *De virtutibus*: post O. PLASBERG et V, Ax tertium rec. K. ATZERT, Lipsiae 1963 (junto con *off.*). * *Carmina*: W.W. EWBANK, London 1933; reimp. 1978.

Léxicos, índices: H. MERGUET, Lexikon zu den *Reden* des Cicero mit Angabe sämtlicher Stellen, vol. 1-4, Jena 1877-1884. * W.A. OLDFATHER, H.V. CANTER, K.M. ABBOTT, Index Verborum Ciceronis *Epistularum*, Urbana 1938. * J.W. FUCHS, Index Verborum in Ciceronis *De inventione* libros II, Hagae Comitis 1937. * K.M. ABBOTT, W.A. OLDFATHER, H.V. CANTER, Index Verborum in Ciceronis *Rhetorica*, Urbana 1964. * H. MERGUET, Lexikon zu den *philosophischen Schriften* Cicero's mit Angabe sämtlicher Stellen, vol. 1-3, Jena 1887-1894. * H. MERGUET, Handlexikon zu Cicero, Leipzig 1905-1906, reimp. 1962. * D.R. SHACKLETON BAILEY, Onomasticon to Cicero's Speeches, Stuttgart 1988. ** *Bibl.*: P.L. SCHMIDT, Cicero *De re publica*. Die Forschung der letzten fünf Dezennien, ANRW 1, 4, 1973, 262-333. * W. SUERBAUM, Studienbibliographie zu Ciceros *De re publica*, Gymnasium 85, 1978, 59-88. * V. también M. VON ALBRECHT 1973; K. BÜCHNER 1971.

M. VON ALBRECHT, M. Tullius Cicero, Sprache und Stil, RE Suppl. 13, 1973, 1237-1347. * M. BEARD, Cicero and Divination: The Formation of a Latin Discourse, JRS 76, 1986, 33-46. * E. BECKER, Technik und Szenerie des ciceronischen Dialogs, tesis Münster 1938. * G. BRETZIGHEIMER, Zur Paränese und Didaxe in Ciceros *Somnium Scipionis*, WS 98, NF 19, 1985, 125-150. * K. BÜCHNER, Cicero. Bestand und Wandel seiner geistigen Welt, Heidelberg 1964. * K. BÜCHNER, ed., Das neue Cicerobild, Darmstadt 1971. * K. BÜCHNER, Somnium Scipionis. Quellen, Gestalt, Sinn, Wiesbaden 1976. * H. CAMBEIS, Das monarchische Element und die Funktion der Magistrate in Ciceros Verfassungsent-

wurf, Gymnasium 91, 1984, 237-260. * J. CHRISTES, Beobachtungen zur Verfassungsdiskussion in Ciceros Werk *De re publica*, Historia 32, 1983, 461-483. * C.J. CLASSEN, Recht - Rhetorik - Politik. Untersuchungen zu Ciceros rhetorischer Strategie, Darmstadt 1985. * C.J. CLASSEN, Ciceros *orator perfectus*: ein *vir bonus dicendi peritus*?, en: S. PRETE, ed., Commemoratio. Studi di filologia in ricordo di R. RIBUOLI, Sassoferrato 1986, 43-55 * C.J. CLASSEN, Die Peripatetiker in Ciceros *Tuskulanen*, en: Rutgers University Studies in Classical Humanities 4, 1989, 186-200. * W. CLAUSEN, Cicero and the New Poetry, HSPh 90, 1986, 159-170. * M. ERLER, Cicero und «unorthodoxer» Epikureismus, Anregung 38, 1992, 307-322. * J.-L. FERRARY, L'archéologie du *De re publica* (2, 2, 4-37, 63). Cicéron entre Polybe et Platon, JRS 74, 1984, 87-98. * H. FRANK, Ratio bei Cicero, Frankfurt 1992. * M. FUHRMANN, Cicero und die römische Republik. Eine Biographie, München 1991[3]. * M. GELZER, W. KROLL, R. PHILIPPSON, K. BÜCHNER, M. Tullius Cicero, RE 7 A 1, 1939, 827-1274; v. también M. VON ALBRECHT. * M. GELZER, Cicero, ein biographischer Versuch, Wiesbaden 1969. * O. GIGON, Cicero und die griechische Philosophie, ANRW 1, 4, 1973, 226-261. * W. GÖRLER, Untersuchungen zu Ciceros Philosophie, Heidelberg 1974. * H.C. GOTOFF, Cicero's Elegant Style. An Analysis of the Pro Archia, Urbana 1979. * J. GRUBER, Cicero und das hellenistische Herrscherideal. Überlegungen zur Rede *De imperio Cn. Pompei*, WS 101, 1988, 243-258. * C. HABICHT, Cicero als Politiker, München 1990. * G. HAMZA, Ciceros Verhältnis zu seinen Quellen mit besonderer Berücksichtigung der Darstellung der Staatslehre in *De re publica*, Klio 67, 1985, 492-497. * W. HEILMANN, Ethische Reflexion und römische Lebenswirklichkeit in Ciceros Schrift *De officiis*. Ein literatursoziologischer Versuch, Wiesbaden 1982. * R. KLEIN, ed., Das Staatsdenken der Römer, Darmstadt 1973[2]. * U. KNOCHE, Cicero, ein Mittler griechischer Geisteskultur, Hermes 87, 1959, 57-74. * B. KYTZLER, ed., Ciceros literarische Leistung, Darmstadt 1973. * L. LAURAND, Études sur le style des discours de Cicéron, vols. 1-3, Paris 1936[4]-1938, reimp. 1965. * J. LEBRETON, Études sur la langue et la grammaire de Cicéron, Paris 1901, reimp. 1979. * A.D. LEEMAN, L'historiographie dans le *De oratore* de Cicéron, BAGB 1985, 3, 280-288. * LEEMAN, Form 27-68. * P. MACKENDRICK (with the collaboration of K.L. SINGH), The Philosophical Books of Cicero, London 1989. * J. MANCAL, Untersuchungen zum Begriff der Philosophie bei M. Tullius Cicero, München 1982. * A. MICHEL, Rhétorique et philosophie chez Cicéron. Essai sur les fondements philosophiques de l'art de persuader, Paris 1960. * A. MICHEL, R. VERDIÈRE, ed., Ciceroniana. Hommages à K. KUMANIECKI, Leiden 1975. * T.N. MITCHELL, Cicero, the Senior Statesman, New Haven 1991. * C. MÜLLER-GOLDINGEN, Cicero als Übersetzer Platons, en: C.W. MÜLLER et al., ed., Zum Umgang mit fremden Sprachen in der griechisch-römischen Antike, Stuttgart 1992, 173-187. * C. NEUMEISTER, Grundsätze der forensischen Rhetorik, gezeigt an Gerichtsreden Ciceros, München 1964. * L. PERELLI, Il pensiero politico di Cicerone. Tra filosofia greca e ideologia aristocratica romana, Firenze 1990. * V. PÖSCHL, Römischer Staat und griechisches Staatsdenken bei Cicero. Untersuchungen zu Ciceros

Schrift *De re publica*, Berlin 1936, reimp. 1962. * R. PONCELET, Cicéron traducteur de Platon. L'expression de la pensée complexe en latin classique, Paris 1957. * C. RATHOFER, Ciceros *Brutus* als literarisches Paradigma eines *Auctoritas*-Verhältnisses, Frankfurt 1986. * M.V. RONNICK, Cicero's *Paradoxa Stoicorum*: A Commentary, an Interpretation and a Study of its Influence, Frankfurt 1991. * M. RUCH, Le préambule dans les oeuvres philosophiques de Cicéron. Essai sur la genèse et l'art du dialogue, Paris 1958. * D. SCHLICHTING, Cicero und die griechische Gesellschaft seiner Zeit, tesis Berlin 1975. * E.A. SCHMIDT, Die ursprüngliche Gliederung von Ciceros Dialog *De natura deorum*, Philologus 122, 1978, 59-67. * M. SCHOFIELD, Cicero for and against Divination, JRS 76, 1986, 47-65. * D.R. SHACKLETON BAILEY, Cicero, London 1971. * J. SPRUTE, Rechts- und Staatsphilosophie bei Cicero, Phronesis 28, 1983, 150-176. * P. STEINMETZ, Beobachtungen zu Ciceros philosophischem Standpunkt, en: W. W. FORTENBAUGH, P. STEINMETZ, ed., Cicero's Knowledge of the Peripatos, New Brunswick 1989, 1-22. * H. STRASBURGER, Ciceros philosophisches Spätwerk als Aufruf gegen die Herrschaft Caesars, Hildesheim 1990. * W. STROH, Taxis und Taktik. Die advokatische Dispositionskunst in Ciceros Gerichtsreden, Stuttgart 1975. * W. STROH, Die Nachahmung des Demosthenes in Ciceros *Philippiken*, Entretiens (Fondation Hardt) 28, 1981 (publ. 1982), 1-31. * W. STROH, Ciceros demosthenische Redezyklen, MH 40, 1983, 35-50. * W. SÜSS, Die dramatische Kunst in den philosophischen Dialogen Ciceros, Hermes 80, 1952, 419-436. * C.W. WOOTEN, Cicero's *Philippics* and Their Demosthenic Model. The Rhetoric of Crisis, Chapel Hill 1983. * Th. ZIELINSKI, Cicero im Wandel der Jahrhunderte, Leipzig 1929[4], reimp. 1967.

D. AUTORES TÉCNICOS Y ESCRITOS PARA LA ENSEÑANZA

ESCRITORES TÉCNICOS ROMANOS

Generalidades

Los escritores técnicos constituyen un sector importante de la literatura latina: salen al paso, en efecto, a la inclinación romana hacia lo concreto y a la mirada de conjunto que domina el argumento.

Desde el punto de vista del contenido reina la máxima variedad (v. Desarrollos romanos); también en el aspecto formal se pueden distinguir tipos textuales completamente diferentes. Sobre la diferencia entre obra técnica y obra de divulgación que trata de una materia específica volveremos más adelante (v. Técnica literaria).

Los lectores cultos romanos son menos dados a fatigosas investigaciones específicas que a exposiciones generales de lectura fácil. La pretensión de servir al lector justifica la mención de obras de este tipo en una historia de la literatura.

Como forma relativamente nueva aparece en la literatura latina la enciclopedia, el tratamiento sistemático de varias disciplinas en una obra de vasta extensión. También el tratamiento general, sistemático y al mismo tiempo accesible, de un sector técnico adquiere un nuevo valor.

Los representantes de las disciplinas específicas son en parte de bajo nivel social; así sobre la agrimensura escriben personajes eminentes y menos eminentes. Los autores jurídicos, conforme al rango de su especialización, pertenecen en el origen a la aristocracia, circunstancia que más tarde se modifica sólo en pequeña parte (v. *Juristas romanos* y las secciones correspondientes en las diferentes épocas). Las enciclopedias son compuestas en general por hombres pertenecientes al estrato social más elevado.

Precedentes griegos

La investigación científica en sentido estricto es en gran medida un campo reservado a los griegos. Las especialidades puramente teóricas quedan en segundo plano en Roma respecto a las ciencias aplicadas. Formas y contenidos de la literatura técnica latina llevan el sello fundamental de la ciencia helenística, aunque sea con notables cambios en su acento. Los escritores técnicos latinos se muestran, es verdad, privados de autonomía en muchos sectores, pero no faltan excepciones: la más importante corresponde a la jurisprudencia, una creación romana que será tratada por separado. La experiencia de los romanos confluye además en particular en las disciplinas tecnológicas: agraria (Catón, Varrón, Columela, etc.), agrimensura (los *gromatici*), arquitectura (Vitrubio), mineralogía y metalurgia (Plinio), técnica de los acueductos (Frontino).

En muchos sectores obras latinas son las fuentes principales para nuestro conocimiento del periodo postalejandrino: al igual que Cicerón nos transmite la filosofía helenística, así también conocemos la medicina del helenismo esencialmente a través de un profano de notable competencia: Celso. El *De architectura* de Vitrubio, la única obra antigua sistemática sobre este tema, atrae incluso por la plena competencia técnica del autor.

La retórica y la gramática, a pesar de su estrecha relación con formas griegas de pensamiento, han dado vida (especialmente a partir de Varrón) a tradiciones que les son propias con la decidida aplicación de sus categorías a la lengua latina. El más grande orador de Roma, Cicerón, habla con competencia en sus obras retóricas de su campo personal.

Desarrollos romanos

Significativa es la sucesión en la que son recibidas en Roma las diferentes ciencias. En el primer puesto se colocan las disciplinas que tienen un empleo inmediato en la vida diaria. La más antigua y la más independiente en Roma es la *jurisprudencia*, a la que dedicamos un apartado propio.

Sigue a poca distancia la *agricultura*: el senado manda traducir la obra sobre este tema del cartaginés Magón. Del periodo republicano poseemos los libros de Catón y de Varrón, del siglo I d.C. el de Columela.

La *agrimensura* tiene particular importancia en el montaje de los campamentos, en la fundación de colonias militares y en general en la repartición de parcelaciones de terreno. Este asunto es tratado por primera vez por Varrón y da origen más tarde a una literatura técnica independiente.

La *arquitectura*, una especialidad fundamental para la civilización romana, es tratada en edad republicana por Fuficio y Varrón, en la augústea con mayor autoridad por Vitrubio. De la primera edad imperial poseemos la obra sobre los acueductos de Frontino. También relojes y máquinas bélicas forman parte de los subsectores de la arquitectura.

En muchas otras disciplinas la actividad queda reducida durante un periodo más largo a una humilde aproximación.

Por lo que respecta a la *geografía*, hay en las *Antiquitates* de Varrón una descripción bastante precisa de la ecumene y en particular de Italia. En el marco de la historiografía argumentos geográficos son afrontados por Catón, César, Salustio, sin que por otra parte se le conceda valor a la visión personal. Relatos de viaje sin pretensiones científicas son compuestos –probablemente en tiempos de Cicerón– por Estacio Seboso. La primera obra geográfica en lengua latina es escrita por Pomponio Mela (s. I d.C.).

La *medicina* se limita en Catón a los remedios domésticos y a las fórmulas de

conjura; la ciencia griega es latinizada en época imperial, a partir de la enciclopedia de Celso (s. I d.C.).

Elementos de *ciencias naturales* aparecen en edad republicana en Nigidio Fígulo, mezclados con supersticiones. Entre los poetas didácticos hay que recordar especialmente a Lucrecio y Cicerón. El interés aumenta solamente a partir de la edad imperial.

Matemáticas y *astronomía* son tratadas por Varrón basándose en fuentes griegas. Antes de él existen en Roma sólo aficionados como Sulpicio Galo (cónsul en 166 a.C.).

Óptica y *aritmética*[1] están ausentes durante mucho tiempo de la literatura latina; la *música* tiene algunos atisbos en Vitrubio; este cuadro se modifica tan sólo en la antigüedad tardía.

Técnica literaria

Según el público al que van dirigidas es posible distinguir entre obras técnicas y obras de divulgación sobre materias específicas; estas últimas aspiran a una forma literaria agradable.

Las obras didácticas sistemáticas (*institutiones*) se dirigen a la gente del oficio o a los aprendices. Para la literatura técnica (prescindiendo de Catón) es determinante una estructura clara. Aquí es usual la cita precisa de las fuentes.

La ordenación del material es sistemático. Como modelo para otras disciplinas puede haber servido el sistema de la retórica:[2] se divide el ámbito de la materia en géneros, éstos en especies, subespecies, etc. La disposición fijada al comienzo es respetada rígurosamente. De este modo se comportan particularmente Varrón, Vitrubio y Celso. En sectores que no pueden ser subdivididos sistemáticamente, el material es agrupado por razones de contenido (Apicio, Frontino).

Para determinadas especialidades se han formado esquemas de ordenación específicos: en la medicina *a capite ad calcem* (así en Celso, Escribonio Largo y en las partes correspondientes de Plinio), en la geografía el περίπλους, la «circunnavegación». Este último principio es natural para los griegos, que son un pueblo de navegantes; es tomado por los romanos, aunque su red de carreteras hubiera hecho posible una más clara comprensión de las regiones internas de importancia tan vital.[3] En las obras geográficas los romanos toman de nuevo el uso de comen-

1. La *geometría* es tratada de forma breve por Balbo (F. BLUME, K. LACHMANN, Th. MOMMSEN, A. RUDORFF, ed., Die Schriften der römischen Feldmesser, Berlin 1848, 91-108.

2. FUHRMANN, LG 184; FUHRMANN, Lehrbuch *passim*.

3. Mela pasa por alto regiones interiores tan importantes para los romanos como la parte continental de Germania, las provincias de los Alpes y del Danubio, así como la Dacia. El esquema del «periplo» permite en cambio que se detenga en costas desconocidas del océano, que de acuerdo con la tradición puebla de toda clase de seres fantásticos.

zar por un tratamiento físico-matemático sobre la forma de la tierra, limitándose de todas formas al mínimo indispensable.

Mientras que Varrón ordena su obra sobre la lengua latina según criterios de contenido, el augústeo Verrio Flaco prefiere la disposición alfabética de los vocablos.

En las *praefationes* se subrayan de buena gana la importancia y la dificultad del tema, se justifican los criterios expositivos y se presenta un esbozo de la estructura. Estos prefacios presentan con frencuencia pretensiones estilísticas más grandes que la obra propiamente dicha.

La elaboración literaria de las obras alcanza grados diversos según el círculo de usuarios a los que va dirigida: Varrón da a las *Res rusticae* la forma de diálogo, Columela escribe de manera elocuente, casi locuaz, y en parte incluso se expresa en versos (v. Lengua y estilo; Reflexión literaria).

Además de las *Institutiones* hay que recordar: la *investigación científica particular*, el *comentario* de obras literarias precedentes, el *diccionario*.

A un círculo más amplio se dirige la *enciclopedia* (v. Universo conceptual).

Lengua y estilo

Lengua y estilo tienen en la literatura técnica una función auxiliar. Ambos están subordinados al fin de la enseñanza. Exigencia principal es la claridad. Sin embargo existen notables diferencias. Celso escribe de forma ejemplarmente sobria, evidente y tersa, matemáticamente precisa y atractiva, Columela de modo ágil y fluido, además de superabundante. El estilo de Varrón es diferente de una obra a otra: es cuidado en *De re rustica*, pero no en *De lingua latina*, según la antigua tradición gramatical. Plinio, que está mucho más atento al ahorro de tiempo y palabras, da traspiés hasta en el prefacio, bajo la mole aplastante de su erudición. Catón el Viejo se preocupa mucho desde el punto de vista estilístico en el proemio, pero luego se despreocupa en lo que sigue. Muchos siguen más tarde su ejemplo en este aspecto, convirtiéndose así en una mina para la lengua corriente y para la vulgar.

Universo conceptual I: Reflexión literaria

Consideraciones sobre la actividad literaria personal son expresadas sobre todo en los proemios de las obras. Las reflexiones literarias de los autores dependen del público.

El que escribe para los profanos debe pensar conscientemente en la legibilidad y por lo tanto disculparse por los defectos estilísticos determinados por la temática: la dificultad del objeto –la geografía– no deja lugar a la elocuencia en opinión de Mela (s. I d.C.): *impeditum opus et facundiae minime capax*; ello dependería sobre todo de la necesidad de mencionar un número grande de nombres propios.

El que escribe sólo para quienes tienen intereses técnicos no necesita preocuparse de la retórica. El tardío Paladio (s. V) expresa de la manera más clara el concepto esencial sobre la peculiaridad de la prosa técnica de este tipo: «el primer mandamiento de la sensatez es valorar exactamente la persona que quieres instruir. Quien enseña a un agricultor no debe competir con los rétores en las artes de la elocuencia; la mayor parte sin embargo lo han hecho: hablando con palabras elocuentes a los campesinos sólo han conseguido no hacer comprender su saber ni siquiera a los más dotados de elocuencia».[1]

La despreocupación por la retórica no puede sin embargo tomarse demasiado al pie de la letra;[2] los autores, de hecho, prefieren exagerar por defecto antes que por exceso con relación al círculo de lectores al que se dirigen. Varrón se presenta con una cierta simplicidad, aunque no sin cierta ceremoniosidad de erudito. Quiere impartir consejos a una tal Fundania, que ha adquirido una propiedad, nombra sus fuentes e ilustra la estructura de la obra. Ya en el proemio, sin embargo, el aparato erudito parece suplantar la finalidad declarada.

Plinio quiere hacer creer al emperador que escribe para la gente simple;[3] pero ya en la apostilla se ve que no es capaz de mantener la ficción: piensa también en personas que leen en su tiempo libre. Por ello debe recurrir a excusas como la que conocemos en Mela. Plinio resume de este modo la tarea del escritor enciclopédico: *res ardua vetustis novitatem dare, novis auctoritatem, obsoletis nitorem, obscuris lucem, fastiditis gratiam, dubiis fidem, omnibus vero naturam, et naturae suae omnia* (*praef.* 15).

Extremadamente honesto es Frontino que, encargado por el emperador Nerva de la administración de los acueductos, escribió su libro para familiarizarse con el tema (*aq.* 1-2).

La mayoría de los autores exalta la importancia de su parcela. Ya Catón se detiene en la *praefatio* a *De agricultura* más sobre el valor moral de esta actividad que sobre su finalidad. El prefacio de amplio respiro de Columela lamenta que en una época que conoce campos técnicos y escuelas de tantas clases no existan docentes y discentes de una ocupación tan importante como es la agricultura. Fírmico Materno

1. *Pars est prima prudentiae, ipsam, cui praecepturus es, aestimare personam. Neque enim formator agricolae debet artibus et eloquentia rhetores aemulari, quod a plerisque factum est: qui dum diserte loquuntur rusticis, adsecuti sunt, ut eorum doctrina nec a disertissimis possit intellegi.*

2. Estilistas esmerados como Quintiliano afirman en la introducción no haberse preocupado por un estilo cuidado. Solino expresa su desprecio por la retórica de forma muy retorizante: *velut fermentum cognitionis magis ei* (*sc.* libro) *inesse quam bratteas eloquentiae* (*praef.* 2). Plinio y Gelio no desprecian la retórica, pero subrayan su falta de talento. Autores cristianos unen las dos actitudes casi irreconciliables en el sentido de la sencillez evangélica (Cypr. *ad Donat.* 2), que es alabada en cadencias ostentosas.

3. *Humili vulgo scripta sunt, agricolarum, opificum turbae, denique studiorum otiosis* (*nat. praef.* 6).

ve sin más en la *mathesis* (astrología) el conocimiento que hace libres a los hombres.

Vegecio (fin del s. IV) admite al menos que su especialidad, la veterinaria, es inferior a la medicina humana. Balbo, que probablemente desarrolla su labor en tiempo de Trajano, subraya en primer lugar la humildad de la agrimensura, pero ilustra después su valor real por medio del relato de una experiencia vivida: los romanos casi no habían puesto un pie en territorio enemigo cuando ya necesitaban la agrimensura: para construir bastiones y puentes, para calcular la longitud de los ríos y la altitud de los montes. Después del regreso a su patria el autor se sumerge también en los fundamentos teóricos de la disciplina para estar en disposición de ofrecer respuestas competentes a los distintos problemas.

Algunos incluyen su especialidad en un contexto más amplio: así Cicerón exige al orador y Vitrubio al arquitecto una amplia cultura general. Esto puede dar la impresión de que algunas disciplinas importantes (por ejemplo la filosofía) sean degradadas a ciencias auxiliares de algunas otras (por ejemplo de la retórica). Pero en general los técnicos son bastante razonables para no exigir el conocimiento detallado de campos extraños, sino sólo el dominio de los principios fundamentales. Es la antigüedad tardía la que conoce una jerarquía de las ciencias: para Boecio, en la *praefatio* a *De institutione arithmetica*, las otras ciencias del Quadrivium están subordinadas a la aritmética, y ésta a su vez a la filosofía.

Por lo menos a partir de Lucrecio y de Cicerón los autores latinos presentan la ambición de exponer argumentos de difícil comprensión (*obscura*) de manera más clara que sus predecesores.

El *Commentum de agrorum qualitate*, que es atribuido a un cierto Agenio (probablemente s. V), se propone una formulación clara (*plano sermone et lucido*), más comprensible que la exposición rígidamente científica de los antiguos (*ea quae a veteribus obscuro sermone conscripta sunt apertius et intelligibilius exponere*).

Vegecio busca un razonable justo medio estilístico entre escritores elocuentes como Columela y una nulidad literaria como Quirón. Se propone conjugar exhaustividad y brevedad (*plene ac breviter*).

Vegecio subraya también otro punto cardinal de la literatura técnica: la necesidad de una clara ordenación del material. Por consideración a los usuarios apresurados, que no leen la obra entera sino que intentan encontrar sólo una información determinada, Plinio (*nat. praef.* 33) compila un índice detallado y recuerda que antes de él ya se había comportado así Valerio Sorano (alrededor de 100 a.C.).

La preeminencia de la utilidad sobre la elegancia forma parte del credo de muchos escritores técnicos, *qui difficultatibus victis utilitatem iuvandi praetulerunt gratiae placendi* (Plin. *nat. praef.* 16); afortunadamente la elegancia no queda a pesar de ello completamente por los suelos.

Universo conceptual II

Muchos escritores técnicos se proponen seguramente servir de provecho al mundo romano con sus obras. Testimonio principal de ello es Varrón. Más importante parece sin embargo la perspectiva a que apuntamos ahora:

En Grecia cada escritor técnico se contenta con tratar una sola especialidad o al menos sólo parcelas estrechamente afines entre sí. En Grecia es desconocido el fenómeno de un autor que escribe él solo una *enciclopedia*, y por lo tanto una serie de aproximaciones a campos diversos. El concepto de ἐγκύκλιος παιδεία[1] es griego, pero es en Roma donde la enciclopedia se desarrolla como un tipo de texto.

Los romanos toman la cultura griega como algo ya completo; de ello depende la necesidad de escritos de este tipo. Ya a propósito de los pioneros de la literatura romana hemos apuntado a la pluralidad de facetas de los primeros autores. La enciclopedia ha germinado en un terreno análogo. Carácter enciclopédico poseían ya, como conjunto, los perdidos escritos didácticos de Catón; trataban aquéllos de agricultura, medicina, retórica, casi con seguridad de arte militar.

Sobre los *Disciplinarum libri* de Varrón se sabe muy poco; se supone sin embargo que se trataba de una especie de enciclopedia que comprendía también medicina y arquitectura. Con independencia del contenido[2] exacto de esta obra, el trabajo de toda la vida de Varrón es en su conjunto enciclopédico. Se trata del más grande erudito universal de la romanidad.

En la primera edad imperial Celso compone una enciclopedia, de la que se conserva sólo la parte correspondiente a la medicina.

La antigüedad tardía conserva, a través de los esfuerzos de filósofos como Agustín o Boecio y maestros como Casiodoro o Isidoro, la ciencia antigua para la Edad Media.

Generalidades

J.-M. ANDRÉ, La rhétorique dans les préfaces de Vitruve. Le statut culturel de la science, en: Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F. DELLA CORTE, vol. 3, Urbino 1987, 265-289. * H. DAHLMANN, Varros Schrift *De poematis* und die hellenistisch-römische Poetik, AAWM 1953, 3. * B. DEINLEIN, Das römische Sachbuch, tesis Erlangen 1975. * M. ERREN, Einführung in die römische Kunstprosa, Darmstadt 1983, espec. 30-42 («Kommentarien in

1. Las obras didácticas conservadas de Catón y Varrón sobre la agricultura no se identifican con las partes sobre el mismo tema de sus enciclopedias perdidas.

2. En la Edad Media el canon de las siete artes liberales comprende: gramática, retórica, dialéctica (= Trivium), aritmética, geometría, música, astronomía (= Quadrivium). Su antigüedad es controvertida; críticamente I. HADOT, 1984; bibliogr. anterior en FUHRMANN, Lehrbuch 162, n. 3.; v. S. GREBE, Martianus Capella, Die sieben freien Künste in der Spätantike. Tesis de oposición a cátedra, Heidelberg 1996, Frankfurt 1997.

Realienordnung»). * H. FUCHS, Enkyklios Paideia, RLAC 5, 1962, 365-398. * M. FUHRMANN, Das systematische Lehrbuch. Ein Beitrag zur Geschichte der Wissenschaften in der Antike, Göttingen 1960. * FUHRMANN, LG 181-194. * I. HADOT, Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique, Paris 1984. * T. JANSON, Latin Prose Prefaces. Studies in Literary Conventions, Stockholm 1964. * F. KÜHNERT, Allgemeinbildung und Fachbildung in der Antike, Berlin 1961. * G. MORETTI, Marziano Capella e il sistema delle arti liberali dal Tardo Antico al Medioevo, en: Antropologia Medievale, Genova 1984, 94-117. * E. NORDEN, Die Composition und Litteraturgattung der Horazischen *Epistula ad Pisones*, Hermes 40, 1905, 481-528. * NORDEN, LG. * C. SANTINI, N. SCIVOLETTO, ed., Prefazioni, prologhi, proemi di opere tecnico-scientifiche latine, vol. 1, Roma 1990 (allí más notas bibl.). * W.H. STAHL, Roman Science. Origins, Development, and Influence, Madison 1962. * H. USENER, Ein altes Lehrgebäude der Philologie, Kl. Schr. 2, Leipzig 1913, 265-314.

Agricultura

Ediciones: J.G. SCHNEIDER (TC), Scriptores rei rusticae, 3 vols., Lipsiae 1794-1795. * F. SPERANZA, Scriptorum Romanorum de re rustica reliquiae, Messina 1971, reimp. 1974. *Cato, Varro, Vergil (v. los capítulos de los autores); además: Palladius: R. MARTIN (TTrC), Paris 1976.

N. BROCKMEYER, Arbeitsorganisation und ökonomisches Denken in der Gutswirtschaft des römischen Reiches, tesis Bochum 1968. * R. CLAUSING, The Roman Colonate. The Theories of its Origin, New York 1925, reimp. 1965. * F. DE MARTINO, Wirtschaftsgeschichte des alten Rom, München 1985. * P.W. DE NEEVE, Colonus. Private Farm Tenancy in Roman Italy during the Republic and the Early Principate, Amsterdam 1984. * H. DOHR, Die italischen Gutshöfe nach den Schriften Catos und Varros, tesis Köln 1965. * D. FLACH, Römische Agrargeschichte, München 1990 (bibl.); sobre Catón espec. 184-193; Varro 193-197; Columella 198-204; Palladius 204-215. * H. GUMMERUS, Der römische Gutsbetrieb nach den Schriften des Cato, Varro und Columella, Klio supl. 5, 1906. * F.T. HINRICHS, v. *Agrimensores*. * W. KALIENSTADLER, Arbeitsorganisation und Führungssystem bei den römischen Agrarschriftstellern (Cato, Varro, Columella), Stuttgart 1978. * J. KOLENDO, L'agricoltura nell'Italia romana, Roma 1980. * R. MARTIN, Recherches sur les agronomes latins et leurs conceptions économiques et sociales, Paris 1971 (bibl.). * M. OEHME, Die römische Villenwirtschaft. Untersuchungen zu den Agrarschriften Catos und Columellas und ihrer Darstellung bei Niebuhr und Mommsen, Bonn 1988. * P. REMARK, Der Weinbau im Römerreiche, München 1927. * H. SCHNEIDER, ed., Zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der späten Republik, Darmstadt 1976 (= WdF 413). * H. SCHNEIDER, ed., Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der römischen Kaiserzeit, Darmstadt 1981 (= WdF 552). * M.E. SERGEENKO, Sur l'économie rurale de l'Italie antique, VDI 3, 1953, 65-76. * J.M.C. TOYNBEE, Animals in Roman Life and Art, London 1973. * K.D. WHITE, Roman Farming, London 1970. * K.D. WHITE, Roman Agricultural

Writers 1. Varro and his Predecessors, ANRW 1, 4, 1973, 439-497. * K.D. WHITE, Farm Equipment of the Roman World, Cambridge 1975. * C.R. WHITTAKER, ed., Pastoral Economies in Classical Antiquity, Cambridge 1988.

Columella: V. LUNDSTRÖM, A. JOSEPHSON, S. HEDBERG, Uppsala 1897-1968. * H.B. ASH, E.S. FORSTER, E.H. HEFFNER, 3 vols. , London 1941-1955; 1968². * K. AHRENS (TrC), Berlin 1972; 1976². * W. RICHTER (Tr), 3 vols. , München 1981-1983. * *Libro 10*: E. de SAINTDENIS (TTrC), Paris 1969. * *Libro 12*: J. ANDRÉ (TTrC), Paris 1988. * *arb.*: R. GOUJARD (TTrC), Paris 1986. ** *Índice*: G.G. BETTS, W.D. ASHWORTH, Index to the Uppsala Edition of Columella, Uppsala 1971. ** *Bibl.*: E. CHRISTMANN, pronto en: HLL.

B. BALDWIN, Columella's Sources and How he Used them, Latomus 22, 1963, 785-791. * P.-P. CORSETTI, L'apport de la tradition indirecte à l'établissement du texte de Columelle, *Res rustica*, livre VI, Etudes de lettres (Univ. de Lausanne) 1986, 33-44. * P. CARROL, Columella the Reformer, Latomus 35, 1976, 783-790. * E. CHRISTMANN, Columella, pronto en: HLL. * A. COSSARINI, Aspetti di Virgilio in Columella, Prometheus 3, 1977, 225-240. * N. DAHLLÖF, Tempora och modi hos Columella, tesis Göteborg 1931. * R. GOUJARD, Encore à propos de l'authenticité du *De arboribus*, Latomus 45, 1986, 612-618 (bibl.). * S. HEDBERG, Contamination and Interpolation. A Study of the 15th Century Columella Manuscripts, Uppsala 1968. * A. JOSEPHSON, Die Columella-Handschriften, Uppsala 1955. * E. MARÓTI, Zu Columellas Weiterleben im Frühmittelalter, AAntHung 27, 1979, 437-447. * G. NYSTRÖM, Variatio sermonis hos Columella, tesis Göteborg 1926. * R. POMOELL, Filologiska anteckningar till Columellas sprak och stil, Abo 1946. * W. RICHTER, Studien zur Textgestaltung und Interpretation von Columella VI und VII, Hermes 80, 1952, 200-222. * W. RICHTER, Beobachtungen zur SA-Überlieferung Columellas, WS NF 9, 1975, 135-151. * W. RICHTER, Palladius und sein Columella-Text im Buch über Tiermedizin, WS NF 12, 1978, 249-271. * R. SUAUDEAU, La doctrine économique de Columelle, Paris 1957. * H. WEINOLD, Die dichterischen Quellen des L. Iunius Moderatus Columella, tesis München 1959.

Agrimensores

Ediciones: F. BLUME, K. LACHMANN, TH. MOMMSEN, A. RUDORFF, Die Schriften der römischen Feldmesser (TC, Índices), 2 vols. , Berlin 1848-1852; reimp. 1967. * C. THULIN, Corpus agrimensorum Romanorum 1, 1: *Opuscula agrimensorum veterum*, Lipsiae 1913 (todo lo aparecido). * *Ediciones independientes*: (Ps.-)Hyg. *mun. castr.* (= *De metatione castrorum*): G. GEMOLL (T; Index), Lipsiae 1879. * A. VON DOMASZEWSKI (TC), Leipzig 1887. * A. GRILLONE, Leipzig 1977. * M. LENOIR (TTrC), Paris 1979. * Frontin., *grom.*: P. RESINA SOLA, Granada Univ. 1984; v. también *Arte militar*.

E. BRILEY, The Dating and Character of the Tract *De munitionibus castrorum*, en: Romanitas-Christianitas. FS J. STRAUB, Berlin 1982, 277-281. * C.J. CLASSEN, On the Training of the Agrimensores in Republican Rome and Related Problems, ICS 19, 1994, 161-170. * O.A.W. DILKE, The Roman Land Surveyors. An Introduction to the Agrimen-

sores, Newton Abbot 1971. * O.A.W. DILKE, Archaeological and Epigraphic Evidence of Roman Land Surveys, ANRW 2, 1, 1974, 564-592. * O.A.W. DILKE, The Roman Contribution to Cartography, CISA 14, 1988, 194-201. * W. ECK, Die Gestalt Frontins in ihrer politischen und sozialen Umwelt, en: S. Iulius Frontinus, *curator aquarum*. Wasserversorgung im antiken Rom, München 1983², 45-77. * D. FLACH, Römische Feldvermessung, en: D.F., Römische Agrargeschichte, München 1990, 1-28 (bibl.). * M. FOLKERTS, Zur Überlieferung der Agrimensoren: Schryvers bisher verschollener «Codex Nausianus», RhM 112, 1969, 53-70. * FUHRMANN, Lehrbuch 98-104. * A. GRILLONE, Note critiche al testo del *De metatione castrorum* dello pseudo-Igino, RFIC 49, 1977, 255-266. * A. GRILLONE, Sul *De metatione castrorum* dello Ps. Igino. Il linguaggio di un geometra del III secolo, Philologus 126, 1982, 247-264. * A. GRILLONE, Elementi di matematica e di linguaggio tecnico nel *De metatione castrorum* dello Ps.-Igino e nei *Gromatici veteres*, en: Les sciences dans les textes antiques. Colloquium didacticum classicum decimum Basiliense, Bâle 1984, 21-43. * A. GRILLONE, Problemi tecnici e datazione del *De metatione castrorum* dello Ps.-Igino, Latomus 46, 1987, 399-412. * U. HEIMBERG, Römische Flur und Flurvermessung, en: H. JANKUHN, ed., Untersuchungen zur eisenzeitlichen und frühmittelalterlichen Flur in Mitteleuropa und ihrer Nutzung, 1, AAWG 3, 115, Göttingen 1979, 141-195. * F.T. HINRICHS, Die Geschichte der gromatischen Institutionen. Untersuchungen zu Landverteilung, Landvermessung, Bodenverwaltung und Bodenrecht im römischen Reich, Wiesbaden 1974. * A. JOSEPHSON, Casae litterarum. Studien zum *Corpus agrimensorum Romanorum*, tesis Uppsala 1950 * P. PARUONI, Sul testo del *De metatione castrorum* dello Ps.-Igino, AFLPer 14, 1976-1977, 457-471. * C. SANTINI, Le praefationes dei gromatici, en: C. SANTINI, N. SCIVOLETTO, ed., 1990, 133-148 (bibl.). * C. THULIN, Der Frontinuskommentar. Ein Lehrbuch der Gromatik aus dem 5.-6. Jh., RhM 68, 1913, 110-127. * L. TONEATTO, Tradition manuscrite et éditions modernes du *Corpus agrimensorum Romanorum*, en: M. CLAVEL-LÉVÈQUE, ed., Cadastres et espace rural. Approches et réalités antiques, Paris 1983, 41 s. * L. TONEATTO, Stato degli studi sulla tradizione manoscritta degli opuscoli latini d'agrimensura dal V al XIII secolo, GFF 11, 1988, 19-33.

Aritmética

Boeth. *arith.*: G. FRIEDLEIN (con *mus.*), Lipsiae 1867. * M. MASI (TÜK, dis.), Boethian Number Theory, Amsterdam 1983.

J. CALDWELL, The *De institutione arithmetica* and the *De institutione musica*, en: M. GIBSON, ed., Boethius. His Life, Thought, and Influence, Oxford 1981, 135-154 * O. DILKE, Mathematics and Measurement, London 1987 (al. 1991). * F. DI MIERI, Il *De institutione arithmetica* di Severino Boezio, Sapienza 37, 1984, 179-202. * G. FLAMMIUNI, Il *prooemium* del *De institutione arithmetica* di Boezio, en: C. SANTINI, N. SCIVOLETTO, ed., 1990, 149-160. * M. MASI, ed., Boethius and the Liberal Arts. A Collection of Essays, Berne 1981. * Cf. también Agrimensores, Astronomía, Música.

Arquitectura

v. Vitruv.

Frontino: *strat.* v. Arte militar. * *aq.*: P. GRIMAL (TTrN), Paris 1944. * C. KUNDEREWICZ, Leipzig 1973. * M. HAINZMANN (Tr), Zürich 1979. * T. GONZÁLEZ ROLÁN (TTr), Madrid 1985.

Th. ASHBY, The Roman Campagna in Classical Times, London 1970[2] (rev. J.B. WARDPERKINS). * G. CORSETTI, Aquedotti di Roma dai tempi classici al giorno d'oggi, Roma 1937. * K. GREWE, Planung und Trassierung römischer Wasserleitungen, Wiesbaden 1985. * M. HAINZMANN, Untersuchungen zur Geschichte und Verwaltung der stadtrömischen Wasserleitungen, tesis Graz, Wien 1975. * F. HERNÁNDEZ-GONZÁLEZ, Frontino y el léxico de las aguas, Tabona N.S. 4, 1983, 253-265. * C. HERSCHEL, Frontinus and the Water Supply of Rome, London 1913. * G. PANIMOLLE, Gli acquedotti di Roma antica, Roma 1968. * T. PARTON, Trinkwasserversorgung im antiken Rom. Ökologische, administrative und juristische Aspekte, Anregung 31, 1985, 371-383. * R.H. RODGERS, *Copia aquarum*: Frontinus' Measurements and the Perspective of Capacity, TAPhA 116, 1986, 353-360. * E.B. VAN DEMAN, The Building of Roman Aqueducts, Washington 1934.

Arte culinario

Apicius: *Ediciones*: Guilermus SIGNERRE, Mediolani 1498. * C. GIARRATANO, F. VOLLMER, Lipsiae 1922. * A. MARSILI (TTrN), Pisa 1957. * B. FLOWER, E. ROSENSAUM (TTr), London 1958. * J. ANDRÉ (TTrC), Paris 1965. * M.E. MILHAM, Leipzig 1969. * E. ALFÖLDI-ROSENBAUM (TrN, práctico), Zürich 1978[5]. * R. MAIER (TTrN), Stuttgart 1991 (con extractos del Vinidarius). ** *Concordancia*: 1. STRIEGAN-KEUNTJE, Concordantia et Index in Apicium, Hildesheim, 1992. * J. NOVÁK, Apicius modulatus, en: If Music be to the Food of Love, songs and recipes prepared by N. JENKINS and Jan ZÁCEK, Supraphon Records 1995.

F. VOLLMER, Studien zum römischen Kochbuche von Apicius, SBAW 1920, 6. * E. BRANDT, Untersuchungen zum römischen Kochbuche, Philologus Suppl. 19, 3, 1927. * J. ANDRÉ, L'alimentation et la cuisine à Rome, Paris 1961. * M.E. MILHAM, Leipzig 1969; a este respecto E. ALFÖLDI-ROSENBAUM, Gnomon 45, 1973, 363-367.

Arte militar (v. también *Agrimensores*)

Frontinus: *Ediciones: strat.* y *aq.*: C.E. BENNETT, M.B. MCELWAIN (TTrN), Cambridge, Mass. 1925, 1980[5]. * *strat.*: G. GUNDERMANN, Lipsiae 1888; G. BENDZ (TTr), Berlin 1987[3]; R. IRELAND, Leipzig 1990. ** *Índice*: J. COSTAS RODRÍGUEZ, Frontini Index, Hildesheim 1985. * Sobre *strat.*: G. BENDZ, Lund 1939.

Vegetius *mil.*: *Ediciones*: C. LANG, Lipsiae 1869, 1885[2], reimp. 1967. * F. WILLE (TTrC), Aarau 1986. * L.F. STELTEN, New York 1990.

G. BENDZ, Die Echtheitsfrage des 4. Buches der frontinischen *Strategemata*, tesis Lund 1938. * B. CAMPBELL, Teach Yourself How to Be a General, JRS 77, 1987, 13-29.

* G. PERL, Frontin und der Limes (sobre *strat.* 1, 3, 10 y 2, 11, 7), Klio 63, 1981, 563-583. * C. ROSSET, Frontin, auteur des *Stratagèmes* a-t-il lu le *Bellum Gallicum*?, REL 32, 1954, 275-284. * E. SANDER, Die Hauptquellen der Bücher I-III der *Epitoma rei militaris* des Vegetius, Philologus 87, 1932, 369-375. * E.L. WHEELER, Modern Legality of Frontinus' Stratagems, MGM 43, 1988, 7-29.

Astronomía

Ediciones: Avien. *Arat.*: J. SOUBIRAN (TTrC), Paris 1981. * Cic. *Arat.*: J. SOUBIRAN (TTrN), Paris 1972. * Firm. *math.*: W. KROLL, F. SKUTSCH, Stutgardiae 1968. * Germ. *astr.*: A. LE BOEUFFLE (TTrN), Paris 1975. * Hyg. *astr.*: B. BUNTE, Lipsiae 1875. * A. LE BOEUFFLE (TTrN), Paris 1983. * G. VIRÉ, Stuttgart y Leipzig 1992. * Vitr. g: J. SOUBIRAN (TTrN), Paris 1969. * Plin. *nat. 2*: J. BEAUJEU (TTrN), Paris 1950. * Manilius: s. d. * Plin. *nat. 18*: H. LE BONNIEC, A. LE BOEUFFLE (TTrN), Paris 1972.

A. LE BOEUFFLE, Le vocabulaire latin de l'Astronomie, thèse Paris 1973. * A. LE BOEUFFLE, Les noms latins d'astres et des constellations, Paris 1977. * M.A. CERVELLERA, D. LIUZZI, ed., L'astronomia a Roma nell'età augustea, Galatina (Lecce) 1989. * A. LEGNER, ed., Aratea. Sternenhimmel in Antike und Mittelalter, Köln 1987. * D. PINGREE, Boethius' Geometry and Astronomy, en: M. GIBSON, ed., Boethius. His Life, Thought, and Influence, Oxford 1981, 155-161. * J. SOUBIRAN, Les *Aratea* d'Aviénus. Critique des textes et histoire des sciences, en: L'astronomie dans l'antiquité classique. Actes du colloque tenu à l'Université de Toulouse - Le Mirail (1977), Paris 1979, 225-243. * J. SOUBIRAN, L'astronomie à Rome, *ibid.* 167-183. * C. SANTINI, La *praefatio* al *De astronomia* di Igino, en: C. SANTINI, N. SCIVOLETTO, ed., 1990, 3-15 (bibl.). * G. VIRÉ, Informatique et classement des manuscrits. Essai méthodologique sur les *Astronomica* d'Hygin, Bruxelles 1986.

Ciencias naturales

(v. Plinio el Viejo, Séneca).

Fisiognomía

Edición: R. FOERSTER (T, Índices), Scriptores physiognomonici Graeci et Latini, 2 vols., Lipsiae 1893. * *Edición independiente*: J. ANDRÉ, Anonyme latin: Traité de physiognomie (TTrC), Paris 1981.

E.C. EVANS, Descriptions of Personal Appearance in Roman History and Biography, HSPh 46, 1935, 43-84. * E.C. EVANS, The Study of Physiognomy in the Second Century A.D., TAPhA 72, 1941, 96-108.

Geografía

Ediciones: A. RIESE, Geographi Latini minores, Lipsiae 1878. * V. también nuestro capítulo sobre *Mela*. * Cf. también las ediciones de *Orosius*: K. ZANGMEISTER, CSEL 5, Vindobonae 1882. * K. ZANGMEISTER, Lipsiae 1889. * *Anonymus de situ orbis* (alrededor de 870 d.C.): R. QUADRI, Patavii 1974.

Y. JANVIER, La géographie d'Orose, Paris 1982 (con mapas). * A. PODOSSINOV, Kartografičeskij princip v strukture geografičeskich opisanij drevnosti, en: Metodika izučenija drevnejšich istočnikov po istorii narodov SSSR, Moskva 1978, 22-45. * A. PODOSSINOV, Iz istorii antičnych geografičeskich predstavlenij, VDI 1979, 147-166. * J.O. THOMSON, A History of Ancient Geography, Cambridge 1948.

Gramática

Ediciones: Grammatici latini, ed. H. KEIL, 7 vols. , Lipsiae 1857-1880; Suppl. H. HAGEN, Lipsiae 1870. * Grammaticae Romanae fragmenta, ed. H. FUNAIOLI, vol. 1, Lipsiae 1907. * A punto de ser publicado: SGLG (= Sammlung griechischer und lateinischer Grammatiker, Berlin: De Gruyter); *ediciones independientes*: Asconius Pedianus: A. KIESSLING, R. SCHOELL, Berolini 1875. * A.C. CLARK, Oxford 1907. * B.A. MARSHALL (C, hist.), Columbia, Missouri U. P. 1985. * S. SQUIRES (TTr), Bristol 1990. * Ps.-Asconius: C. GIARRATANO, Romae 1920, reimp. 1967. * Charisius: C. (= C.) BARWICK, Lipsiae 1925, reimp. rev. F. KÜHNERT 1964. * Aelius Donatus: *ars.*: L. HOLTZ, Paris 1981 (v. *infra.*). * Don. *Ter.*: P. WESSNER, 3 vols., Lipsiae 1902-1908. * Claudius Donatus, *Aen.*: H. GEORGII, 2 vols., Lipsiae 1905-1906. * Nonius: W.M. LINDSAY, 3 vols. , Lipsiae 1903. * Phoc. *Vita Verg.*: G. BRUGNOLI (TTrC), Pisa 1984. * Prisc. *periheg.*: P. VAN DE WOESTIJNE, Brugge 1953. * Prob. *app. gramm.*: W.A. BAEHRENS (C), Groningen 1922, reimp. 1967. * Prob. *Verg.*: H. KEIL, Halae 1848. *Índice*: V. LOMANTO, N. MARINONE, Index grammaticus. An Index to Latin Grammar Texts, 3 vols., Hildesheim 1990.

M. BARATIN, F. DESBORDES, L'analyse linguistique dans l'antiquité classique, Paris 1981. * M. BARATIN, La naissance de la syntaxe à Rome, Paris 1989. * K. BARWICK, Remmius Palaemon und die römische *ars grammatica*, Leipzig 1922, reimp. 1967. * K. BARWICK, Probleme der stoischen Sprachlehre und Rhetorik, dis. de la Sächs. Akad. der Wiss. Leipzig, phil.-hist. Kl. 1957, 49, 3. * W. BELARDI, L'ordinamento dei casi nella grammatica tradizionale greca e latina, en: Studi Linguistici in onore di T. BOLELLI, Pisa 1974. * G. CALBOLI, Problemi di grammatica latina, ANRW 2, 29, 1, 1983, 3-177; 2, 29, 2, 1215-1221. * H. DAHLMANN, v. Varro. * F. DELLA CORTE, v. Varro. * FUHRMANN, Lehrbuch 29-34; 145 s. * L. HOLTZ, Donat et la tradition de l'enseignement grammatical. Étude sur l'*Ars Donati* et sa diffusion (IVe-IXe siècle) et édition critique, Paris 1981. * H.J. METTE, Parateresis. Untersuchungen zur Sprachtheorie des Krates von Pergamon, Halle 1952. * A.D. SCAGLIONE, Ars Grammatica. A Bibliographic Survey, Two Essays on the Grammar of the Latin and Italian Subjunctive, and a Note on the Ablative Absolute, The Hague 1970. * H. STEINTHAL, Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern, mit besonderer Rücksicht auf die Logik, Berlin 1890^{2}, reimp. 1961. * ZETZEL, Textual Criticism.

Aelius Donatus: L. HOLTZ (v. edición). * H.D. JOCELYN, Vergilius' Cacozelus (Donatus, *Vita Verg.* 44), PLLS 2, 1979, 67-142. * Ch. E. MURGIA, Aldhelm and Donatus's *Commentary on Vergil*, Philologus 131, 1987, 289-299. * M.D. REEVE, The Textual Tradition of

Donatus's Commentary on Terence, Hermes 106, 1978, 608-618. * U. SCHINDEL, Die lateinischen Figurenlehren des 5.-7. Jh. und Donats Vergilkommentar (con dos ediciones), Göttingen 1975. * O. ZWIERLEIN, Der Terenz-Kommentar des Donat im Codex Chigianus H VII 240, Berlin 1970.

Claudius Donatus: M. SQUILLANTE SACCONE, Le *Interpretationes Vergilianae* di Ti. Claudio Donato, Napoli 1985.

Festus: G. MORELLI, Un nuovo frammento di Festo in Diomede, RFIC 112, 1984, 5-32 * G. MORELLI, Ancora su Festo epitomatore di Verrio Flacco in Diomede, Maia NS 40, 1988, 159-172.

Valerius Probus: A. DELLA CASA, La «grammatica» di Valerio Probo, en: Argentea Aetas. In memoriam E. MARMORALE, Genova 1973, 139-160.

Priscianus: G. BALLAIRA, Per il catalogo dei codici di Prisciano, Torino 1982. * M. GLÜCK, Priscians *Partitiones* und ihre Stellung in der spätantiken Schule. Con un supl.: *Commentarii in Prisciani Partitiones medio aevo compositi*, Hildesheim 1967. * H. D. JOCELYN, The Quotations of Republican Drama in Priscian's Treatise *De metris fabularum* Terentii, Antichthon 1, 1967, 60-69.

Medicina

Ediciones: Corpus medicorum Latinorum, ed. consilio et auctoritate Instituti Puschmanniani Lipsiensis, vol. 1, F. MARX (Celsus), Berolini 1915; vol. 2, F. VOLLMER (Serenus), 1916; vol. 3, A. ÖNNERFORS (Ps.-Plin), 1964; vol. 4, E. HOWALD, H.E. SIGERIST (Ps.-Apul. et al.), 1926; vol. 5, M. NIEDERMANN (Marcellus) 1916; 1968[2] (TTr: M. NIEDERMANN, J. KOLLESCH, D. NICKEL); vol. 6, 1, G. BENDZ, I. Pape (TTr: Caecilius), 1990; vol. 8, E. LIECHTENHAN, 1928. * *Ediciones independientes*: Celsus: F. MARX, *ibid.* (T, Ind.). * E. SCHELLER, rev. W. FRIBOES (TrN), Celsus, Braunschweig 1906[2], reimp. 1967. * W.G. SPENCER (TTrN), 3 vols., London 1935-1938. * *Libro 1-4*: F. SERRA, 3 vols., Pisa 1976-1977. * *Libro 1, praef.*: O. DREYER (Tr), Stuttgart 1972. * Ph. MUDRY (TTrC), La préface du *De medicina* de Celse, Genève 1982. * *Libro 8*: S. CONTINO (TTrC), Bologna 1988. * *Índice*: W.F. RICHARDSON, Auckland 1982. * Marcellus: G. HELMREICH, Lipsiae 1889. * Scribonius Largus: G. HELMREICH, Lipsiae 1887. * S. SCONOCCHIA, Leipzig 1983. * Ed. de los *praef.*: en: K. DEICHGRÄSER, Professio medici. Zum Vorwort des Scribonius Largus, AAWM 1950. * *Índice*: S. SCONOCCHIA, Hildesheim 1988. * Veget. *mulom.*: E. LOMMATZSCH, Lipsiae 1903. ** *Bibl.*: G. SABBAH et al., Bibliographie des textes médicaux latins. Antiquité et haut moyen âge, Saint-Étienne 1987.

G. BAADER, Die Antikerezeption in der Entwicklung der medizinischen Wissenschaft während der Renaissance, en: R. SCHMITZ, G. KEIL, ed., Humanismus und Medizin, Weinheim 1984, 51-66. * K. BARWICK, Zu den Schriften des Cornelius Celsus und des alten Cato, WJA 3, 1948, 117-132. * U. CAPITANI, Note critiche al testo del *De medicina* di Celso, SIFC 42, 1970, 5-93 * U. CAPITANI, Il recupero di un passo di Celso in un codice del

De medicina conservato a Toledo, Maia 26, 1974, 161-212. * U. CAPITANI, Contributi del Toletanus 97-12 alla costituzione del testo di Celso, Prometheus 2, 1976, 239-258. * A. CORSINI, La *praefatio* di Sereno Sammonico al *Liber medicinalis*, en: C. SANTINI, N. SCHIVOLETTO, ed., 1990, 355-366. * A. CORSINI, Il prologo del *De medicina* di Cassio Felice, *ibid.* 399-405. * H. FLASHAR, ed., Antike Medizin, Darmstadt 1971 (= WdF 221). * FUHRMANN, Lehrbuch 86-98; 173-181. * W. KRENKEL, Celsus, Altertum 4, 1958, 111-122. * J.A. MARTÍNEZ CONESA, Fenomenología del sueño en Celso, Durius 2, 1974, 67-78. * I. MAZZINI, Medici (scrittori), en: Dizionario degli scrittori greci e latini, vol. 2, Milano 1988, 1326-1333. * P. MIGLIORINI, La medicina nella cultura letteraria del periodo Neroniano, Frankfurt 1966. * Ph. MUDRY, Sur l'étiologie des maladies attribuée à Hippocrate par Celse, *De medicina*, préf. 15, Hippocratica. Actes du colloque hippocratique de Paris (1978), ed. M.D. GRMEK, Paris 1980, 409-416. * D. OLLERO GRANADOS, Dos nuevos capítulos de A. Cornelio Celso, Emerita 41, 1973, 99-108. * E.D. PHILIPPS, Greek Medicine, London 1973. * F. RÖMER, Sulla prefazione di Scribonio Largo, en: C. SANTINI, N. SCIVOLETTO, ed., 1990, 339-354. * G. SABBAH, ed., Médecins et médecine dans l'antiquité. Saint-Étienne 1982 (volumen miscelláneo). * J. SCARBOROUGH, Roman Medicine, Ithaca 1969. * M. SCHANZ, Über die Schriften des Cornelius Celsus, RhM 36, 1881, 362-379. * M.P. SEGOLONI, Il *prologus* della *Medicina Plinii*, en: C. SANTINI, N. SCIVOLETTO, ed., 1990, 361-366. * M. P. SEGOLONI, L'epistola dedicatoria e l'appendice in versi del *De medicamentis liber* di Marcello, *ibid.* 367-379. * F. STOK, Concetto e trattamento dell'insania in A. Cornelio Celso, en: Studi di Filol. e Letter. a cura della Fac. di Lingue e Letter. stran. dell'Univ. degli Studi di Pisa 4, 1980, 9-42. * F. STOK, Celso in Seneca?, Orpheus NS 6, 1985, 417-421. * E. ZAFFAGNO, L'epistola prefatoria dell' *Ars veterinaria* di Pelagonio, *ibid.* 219-232. * E. ZAFFAGNO, La *praefatio* al *Liber de veterinaria medicina* di Palladio Rutilio Tauro Emiliano, *ibid.* 233-239. * E. ZAFFAGNO, Tre prologhi della *Mulomedicina Chironis*, *ibid.* 241-255. * E. ZAFFAGNO, I *prologi* della *Mulomedicina* di Publio Vegezio Renato, *ibid.* 257-291. * L. ZURLI, Le *praefationes* nei *Libri VIII de medicina* di A. Cornelio Celso, *ibid.* 295-337 * L. ZURLI, Cinque *epistulae de tuenda valetudine*, *ibid.* 381-397. * L. ZURLI, Le *praefationes* ai *Passionum libri* di Celio Aureliano, *ibid.* 407-424.

Mitografía

Mythographi Latini, ed. Th. MUNCKER, Amstelaedami 1681. * Hyg. *fab.*: P.K. MARSHALL, Stuttgart 1993. * M. SCHMIDT, Ienae 1872. * E. BIEBER, Hygini fabularum supplementum, Marpurgi 1904. * H.I. ROSE (TC), Lugduni Batavorum 1933, reimp. 1963. * Fulg.: R. HELM, Lipsiae 1898. * Myth. Vat. I et II: P. KULCSÁR, Tumholti 1987 (= CC 91 C).

P. LANGLOIS, Les oeuvres de Fulgence le mythographe et le problème des deux Fulgence, JbAC 7, 1964, 94-105. * H. LIEBESCHÜTZ, Fulgentius metaforalis. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter, Leipzig 1926. * W. LUPPE, Euripides-Hypotheseis in den Hygin-Fabeln «Antiope» und «Ino», Philologus 128, 1984, 41-59.

Música

Ediciones: K. JAN, Musici scriptores Graeci, Lipsiae 1895, reimp. 1962. * Fragmentum Censorini: zusammen mit Censorinus O. JAHN, edición, 1845; F. HULTSCH, Leipzig 1867; sobre la música y la métrica: GL 6,607 KEIL. * Augustinus, *mus.*: PL 32, Parisiis 1877, 1081-1194. * C.J. PERL (Tr), Paderborn 1962³. * Boethius, *mus.*: G. FRIEDLEIN (con *arithm.*), Lipsiae 1867. * O. PAUL (TrN), Leipzig 1872, reimp. 1973. * C.M. BOWER (TrC), tesis George Peabody College 1967 (DA 28, 1968, 2279A). * *Concordancia*: M. BERNHARD, Wortkonkordanz zu Boeth. *mus.*, München 1979. ** *Bibl.*: International Journal of Musicology, Frankfurt 1992 ss.

M. VON ALBRECHT, W. SCHUBERT, ed., Musik in Antike und Neuzeit, Frankfurt 1987 (bibl.). * M. VON ALBRECHT, W. SCHUBERT, ed., Musik und Dichtung, FS V. PÖSCHL, Frankfurt 1990 (bibl.). * M. VON ALBRECHT, Musik und Befreiung. Augustinus *De Musica*, IJM 3, 1994, 89-114. * F. BEHN, Musikleben im Altertum, Stuttgart 1954. * C.M. BOWER, Boethius and Nicomachus. An Essay Concerning the Sources of *De institutione musica*, Vivarium 16, 1978, 1-45. * C. M. BOWER, The Role of Boethius' *De institutione musica* in the Speculative Tradition of Western Musical Thought, en: M. MASI, ed., Boethius and the Liberal Arts. A Collection of Essays, Berne 1981, 157-174. * J. CALDWELL, The *De institutione arithmetica* and the *De institutione musica*, en: M. GIBSON, ed., Boethius. His Life, Thought, and Influence, Oxford 1981, 135-154. * G. FLAMMINI, I capitoli introduttivi del *De musica* di Sant'Agostino, en: C. SANTINI, N. SCIVOLETTO, ed., 1990, 163-191 (bibl.). * G. FLAMMINI, Il *prooemium* del *De institutione musica* di Boezio, *ibid.* 193-215 (bibl.). * Th. GEORGIADES, Musik und Rhythmus bei den Griechen, Hamburg 1958. * S. GREBE, Die Musiktheorie des Martianus Capella. Eine Betrachtung der Quellen, IJM 2, 1993, 23-60. * A. KELLER, Aurelius Augustinus und die Musik, Würzburg 1993. * F. VON LEPEL, Die antike Musiktheorie im Lichte des Boethius, Berlin 1958. * E.A. LIPPMAN, Musical Thought in Ancient Greece, New York 1964. * H.-I. MARROU, Μουσικὸς Ἀνήρ, Roma 1964. * NEUBECKER, Musik. * U. PIZZANI, Studi sulle fonti del *De institutione musica* di Boezio, SEJG 16, 1965, 5-164. * U. PIZZANI, The Influence of the *De institutione musica* of Boethius up to Gerbert d'Aurillac, en: M. MASI, ed., Boethius and the Liberal Arts. A Collection of Essays, Berne 1981, 97-156. * E. PÖHLMANN, Beiträge zur antiken und neueren Musikgeschichte, Frankfurt 1988. * H. POTIRON, Boèce. Théoricien de la musique grecque, Paris 1961. * A. RIETHMÜLLER, F. ZAMINER, Die Musik des Altertums, en: C. DAHLHAUS, ed., Neues Handbuch der Musikwissenschaft, vol. 1, Laaber 1989. * L. SCHRADE, Die Stellung der Musik in der Philosophie des Boethius, AGPh 41, 1932, 360-400. * M. WEGNER, Das Musikleben der Griechen, Münster 1949. * L.P. WILKINSON, Philodemus on Ethos in Music, CQ 32, 1938, 174-181. * WILLE, Musica Romana. * WILLE, Einführung.

Retórica

Ediciones: C. HALM, Rhetores Latini minores, Lipsiae 1863. * V. también: La *Retórica a Herenio*; Cicerón; Séneca el Viejo; Quintiliano; Agustín (*doctr. chr.*), Martianus Capella. * Boeth. *top. diff.*: E. STUMP (TTrN), Ithaca 1978. * Calp. *decl.*: G. LEHNERT, Lipsiae

1903. * L. HAKANSON, Stutgardiae 1978 (con Index verborum). * Fortun. *rhet.*: L. CALBOLI MONTEFUSCO (TTrC), Bologna 1979 (con bibl.). * Iul. Vict. *rhet.*: R. GIOMINI, M.S. CELENTANO, Leipzig 1980 con bibl., Índices). ** *Léxico*: I.C.T. ERNESTI, Lexicon technologiae Latinorum rhetoricae, Lipsiae 1797, reimp. 1962. * *Índices* en: LAUSBERG, Handbuch, vol. 2. * K.M. ABBOTT, W.A. OLDFATHER, H.V. CANTER, Index verborum in Ciceronis Rhetorica necnon incerti auctoris libros ad Herennium, Urbana 1964. * G. UEDING, ed., Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Tübingen 1992 s.

K. BARWICK, Augustins Schrift *De rhetorica* und Hermagoras von Temnos, Philologus 105, 1961, 97-110. * K. BARWICK, Zur Erklärung und Geschichte der Staseislehre des Hermagoras von Temnos, Philologus 108, 1964, 80-101. * K. BARWICK, Zur Rekonstruktion der Rhetorik des Hermagoras von Temnos, Philologus 109, 1965, 186-218. * G. BILLANOVICH, Il Petrarca e i retori latini minori, IMU 19, 1962, 103-164. * G. CALBOLI, L'oratore M. Antonio e la *Rhetorica ad Herennium*, GIF 24, 1972, 120-177. * L. CALBOLI MONTEFUSCO, La dottrina degli «status» nella retorica greca e romana, Bologna 1984. * L. CALBOLI MONTEFUSCO, *Exordium, narratio, epilogus*. Studi sulla teoria retorica greca e romana delle parti del discorso, Bologna 1988. * M.S. CELENTANO, Il centro scrittorio di Corbie e L'*Ars rhetorica* di Giulio Vittore, QUCC 38, NS 9, 1981, 133-138. * CLARKE, Rhetoric. * P. R. DÍAZ DÍAZ, La doctrina métrica de los retores romanos, Granada 1986. * W. EISENHUT, Einführung in die antike Rhetorik und ihre Geschichte, Darmstadt 1974. * A. GANTZ, De Aquilae Romani et Iulii Rufiniani exemplis, tesis Königsberg, Berlin 1909. * FUHRMANN, Rhetorik. * FUHRMANN, Lehrbuch 41-69; 159-162. * R. GIOMINI, I *Principia rhetorices* di Agostino e il nuovo Bodmer 146 dei *Rhetores Latini minores*, en: Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F. DELLA CORTE, Urbino 1987, vol. 4, 281-297. * K. HELDMANN, Antike Theorien über Entwicklung und Verfall der Redekunst, München 1982. * J. JAMISON, J. DYCK, Rhetorik, Topik, Argumentation. Bibliographie zur Redelehre und Rhetorikforschung im deutschsprachigen Raum (1945-1979/80), Stuttgart 1983. * KENNEDY, Rhetoric. * KÜHNERT, Bildung und Redekunst. * LAUSBERG, Hdb. * M.C. LEFF, The Topics of Argumentative Invention in Latin Rhetorical Theory from Cicero to Boethius, Rhetorica 1, 1, Berkeley 1983, 23-44. * J. MARTIN, Antike Rhetorik. Technik und Methode, München 1974; sobre esto H. WANKEL, Gnomon 48, 1976, 641-645. * M.H. MCCALL, Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison, Cambridge, Mass. 1969. * A. MICHEL, Rhétorique, philosophie et esthétique générale. De Cicéron à Eupalinos, REL 51, 1973, 302-326. * L. MONTEFUSCO, Il nome di «Chirio» Consulto Fortunaziano, Hermes 107, 1979, 78-91 (v. también CALBOLI MONTEFUSCO). * J.J. MURPHY, Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance, Berkeley 1974. * G.F. PASINI, In Iulii Victoris *Artem rhetoricam* animadversiones alterae, Hermes 110, 1982, 471-477. * M. PATILLON, La théorie du discours chez Hermogène le Rhéteur. Essai sur la structure de la rhétorique ancienne, Paris 1988. * P. PRESTEL, Die Rezeption der ciceronischen Rhetorik durch Augustinus in *De doctrina Christiana*, Frankfurt 1992. * A. REUTER, Untersuchungen zu den römi-

schen Technographen Fortunatian, Julius Victor, Capella und Sulpitius Victor, Hermes 28, 1893, 73-134. * RUSSELL, Criticism. * A. SCAGLIONE, The Classical Theory of Composition from its Origins to the Present. A Historical Survey, Chapel Hill 1972. * P.L. SCHMIDT, Die Anfänge der institutionellen Rhetorik in Rom. Zur Vorgeschichte der augusteischen Rhetorenschulen, en: Monumentum Chiloniense, FS E. BURCK, Amsterdam 1975, 183-216. * VOLKMANN, Rhetorik.

GRAMÁTICOS LATINOS

Generalidades

La posición social del *grammaticus* está condicionada por el papel de la escuela. La enseñanza gramatical privada se difunde rápidamente en Roma a partir del siglo II a.C.

El joven romano aprende a leer y a escribir en su casa o en la del *litterator* (γραμματιστής).[1] Estudia después con el *grammaticus* (γραμματικός) no sólo la gramática del latín o del griego, sino también la exégesis de los poetas. Esta última tiene con frecuencia una perspectiva anticuaria;[2] la designación de *grammaticus* se entiende por lo tanto como referida a un filólogo. Son considerados como el nivel más elevado los estudios junto al *rhetor*, que consisten en una introducción a la prosa artística y a componer y mantener discursos propios.

Precedentes griegos

Dionisio el Tracio (siglo II a.C.), discípulo de Aristarco, es el autor de una gramática (de grandísimo prestigio hasta el siglo XVIII), que entre otras cosas ejerció su influencia también en Roma por obra de Remio Palemón (s. I d.C.). Dionisio el Tracio desarrolla su actividad en Rodas, que mantiene estrechas relaciones con Roma. Su obra, claramente articulada, une el empirismo alejandrino con los resultados de la filosofía estoica del lenguaje. Sin embargo discute también algunas ideas del estoicismo.[3] La sintaxis y la estilística no son tratadas. También en esto encuentra Dionisio, desafortunadamente, muchos seguidores.

---

1. De los maestros elementales formaban parte también el *librarius* (profesor de escritura), el *calculator* (profesor de cálculo) y el *notarius* (estenógrafo); el *paedagogus* no es un maestro, sino un esclavo que acompaña al niño a la escuela.

2. Historia, geografía, física y astronomía son además tomadas en consideración. Muchas cosas son dictadas y aprendidas de memoria; se aprende pronunciación correcta y a exponer bien.

3. La προσηγορία no constituye para él una categoría gramatical por sí misma, sino que se incluye en el ὄνομα.

Desarrollos romanos

Los primeros poetas romanos tienen ya relaciones de familiaridad con la gramática y la filología. El verdadero impulso a la actividad filológica en Roma habría sido dado (Suet. *gramm.* 2) por Crates de Malo,[1] que reside en la capital en el periodo siguiente a la muerte de Enio. El tipo amplio de investigación, como el que se encuentra por ejemplo en Acio, confirma la intensidad de la influencia de Pérgamo, que con frecuencia también después tiene la preeminencia en Roma sobre el procedimiento científico puntual de los alejandrinos.

Los gramáticos son empleados en Roma con encarecimiento como profesores y su actividad ejerce también un influjo beneficioso para la conservación de la literatura nacional. Alrededor de 100 a.C. es un gramático quien publica los poemas épicos de Nevio y de Enio.

El gramático más importante del periodo más antiguo es L. Elio Estilón[2] Preconino. Perteneciente por nacimiento al rango ecuestre de Lanuvio (alrededor de 154-90 a.C.), enseña literatura y elocuencia latina a sus amigos. Alrededor de 100 a.C. acompaña a Q. Metelo Numídico en su exilio a Rodas. Es posible que encontrase allí a Dionisio el Tracio. Estilón comenta los más antiguos monumentos de la lengua latina (*Carmen de los Salios, Leyes de las XII Tablas*) y se ocupa de Plauto.[3] Según se intuye, es influenciado por el estoicismo. Estilón transfiere al latín la metodología de la ciencia lingüística griega. El estudio de la lengua no es para él separable de la relación con la realidad: en él domina un método de indagación universal fundamentado en bases histórico-culturales. Estas dos premisas esenciales le son transmitidas por Estilón a su famoso discípulo Varrón. También Cicerón es influido por él. A través de Varrón influye él a su vez en Verrio Flaco y Plinio el Viejo.

Entre los autores del periodo republicano que se ocupan de problemas gramaticales recordaremos a Acio, Lucilio, Porcio Lícino y el particularmente docto Q. Valerio Sorano, que escribe también en versos. Volcacio Sedígito compone un singular canon de los poetas cómicos. Mencionemos además a Octavio Lampadión, Sisena, Sevio Nicanor, Aurelio Opilio, M. Antonio Gnifón (el maestro de Cicerón y de César), Q. Cosconio, Santra, Octavio Herseno.

---

1. Con independencia del influjo efectivo ejercido por Crates, el hacer derivar de él la gramática romana es un testimonio pertinente de la concepción que los gramáticos romanos tenían de sí mismos.

2. El sobrenombre deriva de su actividad de escritor de discursos; sobre Estilón: Cic. *Brut.* 205-207; *edición*: GRF 51-76 FUNAIOLI; *bibl.* GOETZ, RE 1, 1893, 532-533; NORDEN, LG 27-28; LEEMAN, Orationis Ratio 1, 72; 74.

3. El canon de Estilón de veinticinco comedias plautinas auténticas (Gell. 3, 3, 12) es reducido por Varrón a las obras que conoce nuestra tradición.

Del periodo ciceroniano hay que recordar, además de Varrón, también el pitagórico Nigidio Fígulo,[1] el amigo de Catulo, Valerio Catón, así como el consejero de Salustio y Polión, Ateyo Filólogo. El propio César escribe un *De analogia*, Ap. Claudio (cónsul en 54) y L. César lo hacen sobre cuestiones augurales. El famoso maestro de Horacio, Orbilio, publica los *Elenchi* a los *Annales* de Enio de M. Pompilio Andrónico y escribe hasta sobre las desgracias de los enseñantes. Lamenta la negligencia o la ambición de los padres y en clase no ahorra los palos.

Técnica literaria

Los textos gramaticales conservados dependen unos de otros y muestran poca originalidad. Según su tipo se pueden distinguir libros didácticos sistemáticos, manuales, léxicos, tratados de problemas particulares, comentarios.

Lengua y estilo

Sobriedad y claridad son características del modo de escribir de los gramáticos. No rehúyen ni siquiera el incluir citas incluso en griego.

Universo conceptual I: Reflexión literaria y lingüística

Los gramáticos transmiten teorías griegas sobre la lengua y la literatura (Diomedes, por ejemplo, nos transmite una teoría de los géneros literarios).

La sistematización de la gramática es desarrollada sólo hasta un cierto límite; en este campo (análogamente al del derecho) avances de mayores consecuencias se producirán solamente en la Edad Media tardía y a finales de la Edad Moderna.

En todo caso se manifiesta libertad en la aplicación de las categorías griegas a la lengua latina. En este campo gana especiales méritos Varrón. Valor particular tienen los ejemplos latinos que citan los gramáticos.

Universo conceptual II

La verdadera aportación de los gramáticos no consiste en ideas abstractamente formuladas, sino en hechos llenos de abnegación. Rara vez hablan de las virtudes romanas, y sin embargo han hecho una contribución esencial al patrimonio de la *res publica litterarum* romana. Su mérito reside en la imperturbable constancia de la escuela antigua, en la conservación a través de los siglos de un elevado nivel de cultura lingüística, en el enlace de la lectura filológica de los poetas con la pers-

1. Colecciones de los fragmentos: A.S. SWOBODA, Pragae 1889, reed. 1964; D. LIUZZI (TTrC), Lecce 1983; *bibl.* L. LEGRAND, P. Nigidius Figulus. Philosophe néopythagoricien orphique, Paris 1931 (contiene también los fragmentos en latín y francés).

pectiva universal en el acercamiento a los sectores necesarios para la comprensión del texto (geografía, historia, física, astronomía, filosofía). A través de sus escritos se han hecho acreedores de mérito tanto por la ilustración de la lengua latina como por la conservación y la exégesis del contenido de textos poéticos, incluso por parte de aquellos que en su tiempo no poseían todavía la aureola de la antigüedad y que sin su actividad editorial difícilmente habrían llegado hasta nosotros. A su cuidado debemos además el conocimiento de fragmentos de antiguos textos latinos perdidos. En época tardía, es cierto, la consideración retórica penetra también en los comentarios, pero la relación con el tema frecuentada por los gramáticos sigue siendo por siempre un motivo poderoso.

Ediciones: GL, ed. H. KEIL, v. lista de abreviaciones. * GRF, ed. H. FUNAIOLI (v. *ibid.*). * V. también nuestra bibliografía, *supra*, p. 542, *Gramática*.

I. HADOT, v. ben p. 408. * LEEMAN, Orationis ratio. * H.-I. MARROU, Education. * NORDEN, Kunstprosa. * P.L. SCHMIDT, en: HLL bajo los diferentes gramáticos (hasta ahora sólo ha aparecido el vol. 5).

ESCRITORES DE RETÓRICA EN ROMA

Generalidades

En las sociedades civiles la retórica es una ciencia indispensable. Las culturas antiguas, especialmente la romana, no pueden comprenderse sin conocer la literatura técnica que se ocupa de la retórica. El más grande prosista de Roma, Cicerón, es un orador. Él escribió también importantes obras sobre retórica. La teoría del discurso es tomada de Grecia, y puesta al servicio de la práctica romana. También en este campo se distinguen libros didácticos y libros sobre materias específicas.

El tipo orientado hacia la práctica está representado por dos obras paralelas de época bastante antigua: la anónima *Rhetorica ad Herennium* y la obra juvenil de Cicerón *De inventione*.

En cambio la obra maestra ciceroniana *De oratore* es un libro sobre un aspecto específico literariamente elaborado.

Por lo demás elaboración literaria y relación con la práctica (función de obra didáctica) no se excluyen. El *De inventione* ya atrae por sus excursos filosóficos y por los esfuerzos de dar a ciertos elementos un fundamento más profundo. La *Institutio oratoria* de Quintiliano es una obra didáctica, pero tiene siempre en cuenta su legibilidad.

Precedentes griegos

La retórica tiene sus raíces como especialidad en la ilustración griega. En su diálogo *Gorgias,* Platón polemiza con uno de los principales representantes de la retórica sofística. Sin embargo el gran filósofo no insiste en la crítica. En el *Fedro* plantea la exigencia de una retórica científicamente fundada y reconoce a Isócrates como mente filosófica.

Tal exigencia es satisfecha por Aristóteles en su Ῥητορικῆ τέχνη. Distingue instrumentos de persuasión (πίστεις) racionales y emotivos. Los primeros son en parte inductivos (el ejemplo como inducción abreviada), en parte deductivos (el entimema como silogismo abreviado). Los instrumentos de persuasión emotivos se subdividen en *ethos* y *pathos*. El primero resulta de sensaciones amables que emanan del orador como simpatía, el segundo de pasiones violentas que deben ser provocadas en el oyente (ira o compasión, según la finalidad). Por ello Aristóteles construye paralelamente en su *Retórica* una tipología o topografía de los fenómenos psíquicos.

Al lado de Aristóteles y de su discípulo Teofrasto, como también de los representantes de la retórica de escuela de menos pretensiones filosóficas (por ejemplo Hermágoras), para Cicerón y por tanto para Roma también el mismo Isócrates tiene su importancia.

Desarrollos romanos

En principio el joven romano aprende el arte oratorio por medio de la práctica: escucha a oradores famosos en el foro. La actividad de los rétores griegos encuentra al comienzo oposición en Roma, pero pronto es aceptada tácitamente en el ámbito privado. Más fuerte es la resistencia de la aristocracia a escuelas públicas de retórica latina. Todavía el importante y docto orador Craso intenta eliminarlas, quizá no tanto por motivos políticos o lingüísticos, como por el hecho de que (a menos que Cicerón presente aquí su modo personal de pensar) se limitaban a la transmisión superficial de expedientes, orientados al éxito inmediato, sin fundarse en una amplia cultura de conjunto.

Técnica literaria

La presentación de la temática en clara ordenación es la señal distintiva del libro didáctico sistemático. En este sentido se recuerdan de la edad republicana la anónima *Rhetorica ad Herennium* y la obra juvenil de Cicerón *De inventione*. La relación mutua de estas dos obras es controvertida. Es posible que dependan ambas de una fuente común; quizá se trata de apuntes de lecciones paralelos: un tipo de texto al que compete, para la literatura técnica antigua en su conjunto, mayor importancia de lo que se puede creer a primera vista; contenidos didácticos fueron a menudo transmitidos en la enseñanza por medio del dictado.

También en este género de texto el elemento literario no está ausente del todo. *De inventione* desarrolla conceptos filosóficos, especialmente en los agradables proemios, y también el más modesto *Auctor ad Herennium* escoge y presenta con cuidado sus ejemplos romanos.

Otro tipo de texto es el libro sobre temas específicos destinado al gran público. Proemios personales, cuidada puesta en escena y diálogo en el que opiniones diversas son presentadas cumplidamente una al lado de otra: este tipo dialógico «aristotélico» se traduce en realidad en la obra maestra de Cicerón *De oratore*, una empresa literaria absolutamente insólita en el ámbito de la retórica. Para esta obra y los demás escritos retóricos del gran orador v. Cicerón.

Lengua y estilo

En la obra didáctica sistemática la claridad es más importante que los ornatos oratorios. Buenos ejemplos –en modo alguno descuidados– de ello son la *Rhetorica ad Herennium* y la obra juvenil de Cicerón *De inventione*.

La paleta estilística es más variada en los escritos retóricos posteriores de Cicerón, especialmente en la obra maestra *De oratore*.

En el marco literario de los diálogos se encuentran alusiones a expresiones poéticas en las descripciones paisajísticas, a la lengua de uso refinada en las urbanas partes dialógicas (v. Cicerón).

Universo conceptual I: Reflexión literaria

La reflexión sobre la lengua y sobre el estilo está magistralmente unida con la situación específica del orador. Principio fundamental es la conveniencia (*aptum*). La exigencia del conocimiento del argumento y del sentido del tacto supera en los más grandes autores retóricos romanos la canosa escolaridad del aula y conduce, no por medio de recetas externas, sino desde el interior, a una satisfactoria elaboración de los diversos géneros literarios.

Universo conceptual II

La retórica es un sector central en la manera que tiene el romano culto de concebirse a sí mismo en relación con su lengua y con los otros hombres. Cicerón amarra el arte oratorio a la figura del hombre de estado republicano y a su sabiduría. La exigencia de un conocimiento profundo de los hombres, de los objetos y del derecho, así como del pensamiento filosófico, puede sonar excesivamente optimista, pero es entendida con profunda seriedad. El siglo I d.C. vive en la justa sensación de que la retórica (ahora limitada en buena medida a la bella expresión) está perdiendo cada vez más esta compenetración con la vida. En efecto, en la edad imperial la cultura de la forma gana preponderancia sobre la del contenido. La antigüedad tardía tans-

formará la retórica en hermenéutica y uniéndose a la revelación restaurará la unión con la verdad, originariamente pretendida por Platón, de forma mucho más absoluta que Cicerón, al precio por lo demás del entumecimiento dogmático.

Ediciones: V. Auctor ad Herennium, Cicerón, Quintiliano, Agustín. * RhetLatMin. (v. lista de abreviaciones).

LEEMAN, Orationis ratio. * KENNEDY, Rhetoric. * P.O. KRISTELLER, Studien zur Geschichte der Rhetorik und zum Begriff des Menschen in der Renaissance (trad. R. JOCHUM), Göttingen 1981. * P.L. SCHMIDT, Die Anfänge der institutionellen Rhetorik in Rom. Zur Vorgeschichte der augusteischen Rhetorenschulen, en: Monumentum Chiloniense. Studien zur augusteischen Zeit, Kieler FS für E. Burck, ed. E. LEFÈVRE, Amsterdam 1975, 183-216. * Bibliografía más amplia, *supra*, p. 545 s.

LA RETÓRICA A HERENIO

Cronología

El escrito de retórica en lengua latina incontestablemente más antiguo fue compuesto por un autor desconocido[1] aproximadamente entre los años 86 y 82 a.C. El autor no es un rétor, sino un romano eminente.

Compendio de la obra

Después de un prefacio (1, 1) y un sumario de los conceptos de fondo (1, 2-4) siguen *inventio* (1, 4 – 3, 15), *dispositio* (3, 16-18), *actio* (3, 19-27), *memoria* (3, 28-40) y *elocutio* (4, 1-69).

El tratamiento más amplio es el de *inventio* y *elocutio*. La primera se subdivide con relación a la oratoria judicial (1, 4-2, 50), política (3, 1-9) y conmemorativa (3, 10-15). Cada tipo de discurso es presentado basándose en sus partes (*exordium, divisio, narratio, argumentatio, peroratio*); en el tratamiento de la *argumentatio* de los discursos judiciales se desarrolla la teoría de los *status*, seguida por la de la prueba.

Fuentes, modelos, géneros

El autor se aparta de los predecesores griegos; a pesar de ello, es claro que depende de ellos en gran medida. La autoridad helenística para la retórica es Hermágo-

1. Que su autor no es Cicerón lo reconoció por primera vez Raphael Regius, Utrum ars rhetorica ad Herennium Ciceroni falso inscribatur, Venetiis 1491. Supuso ya que el autor fuese Cornificio; esta opinión es refutada por F. MARX (PhW 1890, 1008); no merece ser discutida la atribución a Cornuto (s. I d.C.) de L. HERRMANN, L. Annaeus Cornutus et sa rhétorique à Herennius Senecio, Latomus 39, 1980, 144-160; la colocación cronológica de A.E. DOUGLAS 1960 (50 a.C.) es menos absurda, pero no tan convincente en sus observaciones sobre el ritmo prosístico; parece también sobrevalorar la habilidad estilística del autor; para la datación tradicional cf. G. ACHARD 1985.W. STROH defiende una datación posterior a Cicerón.

ras. El *Auctor ad Herennium* y el escrito juvenil de Cicerón *De inventione* remontan probablemente a una fuente común, que quizá era ya latina. ¿Se trata de las lecciones del mismo maestro? Los ejemplos latinos se toman principalmente de C. Graco y L. Craso, puestos al lado de Demóstenes y Esquines.

Técnica literaria

Los cuatro libros presentan prefacios y epílogos. La *Retórica a Herenio* es el primer documento para los prefacios del tipo que recibirá su forma canónica en el *Orator* de Cicerón.

Un mérito de la obra consiste en los numerosos ejemplos. Como era de prever, derivan en parte del mito y de la literatura. Se cita ya la poesía latina y al lado de casos ficticios aparecen también los derivados de la realidad romana. En conjunto la *Retorica a Herenio* transmite un cuadro positivo de la situación de la retórica latina antes de Cicerón.

Lengua y estilo

La expresión es precisa, a veces un poco prolija. Falta todavía la fluidez ciceroniana.

Universo conceptual I: Concepción de la literatura

El autor, según explica apoyándose libremente en la temática del proemio, se toma el trabajo de escribir no por deseo de ganancia o de gloria, sino «para complacer a su amigo Herenio» (1, 1, 1):[1] un romano eminente debe sin embargo excusarse siempre de coger la pluma en su mano.

Presentará su materia de forma más clara y comprensible de lo que han hecho sus predecesores griegos (1, 1, 1). A este fin sirven entre otras cosas los proemios de los libros 2-4, en los que se explicita expresamente la subdivisión (por lo demás laudablemente clara).

Universo conceptual II

El interés del autor por la filosofía (1, 1, 1) quizá ha beneficiado a la claridad de la exposición. A partir de su obra uno se da cuenta de que ha reflexionado bien sobre su materia; la investigación le atribuye incluso cambios en el edificio del sistema.[2]

---

1. El ruego de los amigos como estímulo a escribir aparece ya en Arquímedes (JANSON, Prefaces 32); pero el *auctor* da al tema un giro personal: deberes familiares en la vida cotidiana e intereses filosóficos en el tiempo libre.

2. M. FUHRMANN 1984, 49; teoría del estilo (4, 17 s.); la doctrina de los *status*, en cambio, ya había sido alterada por el maestro del autor (1, 18).

Sin embargo, el autor en principio es ajeno a las sutilezas de los teóricos griegos de la retórica (1, 1, 1) y ni siquiera pretende dar ningún fundamento filosófico a la especialidad, como tratará de hacer en *De inventione* el joven Cicerón. El autor está totalmente inserto en la vida práctica; su atención está sobre todo dirigida al discurso judicial, la de Cicerón al político.

Tradición

F. Marx trazó este cuadro: la tradición se ha dividido en un hiparquetipo incompleto (*mutilus*) y en uno completo (*integer*). En los *mutili* (s. IX/X) falta el comienzo hasta 1, 6, 9. Los manuscritos conservados remontan al *mutilus*, pero existen más recientes (s. XII) que han sido completados a partir de la tradición que se apoya en el *integer*.[1] Hoy se toma en consideración también una clase de manuscritos (s. X-XI) descuidada por Marx. De ello resulta que lo que ofrecen de más los códices más recientes remonta en parte a una tradición secundaria, en parte a enmiendas medievales.[2]

Pervivencia

Sabemos de lectores de la *Retórica a Herenio* a partir de Jerónimo. En aquella época se le atribuye a Cicerón. Desde el periodo carolingio al Renacimiento se estudia junto con el *De inventione* ciceroniano como obra didáctica fundamental. La claridad de su enseñanza es apreciada también a continuación. Se cree encontrar huellas de ella todavía en Johann Sebastian Bach,[3] cuya familiaridad con la retórica no proviene sólo de los textos de cantata, sino también de su actividad de profesor de latín.

Ediciones: Venetiis 1470 (con Cic. *inv.*). * F. MARX (ed. maior: T, muy buenos índices), Lipsiae 1894², reimp. 1966. * F. MARX (ed. minor), Lipsiae 1923, corr. con res. W. TRILLITZSCH 1964, reimp. 1993. * K. KUCHTNER (Tr), München 1911. * H. CAPLAN (TTrN), London 1954, reimp. 1968. * G. CALBOLI (TC), Bologna 1969. * G. ACHARD (TTrN), Paris 1989. * Th. NÜSSLEIN (TTrN), München 1994. ** *Índices*: F. MARX, ed. maior 1894. * K.M. ABBOTT, W.A. OLDFATHER, H.V. CANTER, Index in Ciceronis Rhetorica necnon incerti auctoris libros ad Herennium, Urbana 1964.

G. ACHARD, L'auteur de la *Rhétorique à Herennius?*, REL 63, 1985, 56-68. * J. ADAMIETZ, Ciceros *De inventione* und die Rhetorik ad Herennium, tesis Marburg 1960.

1. V. las *Praefationes* de las ediciones.

2. A. HAFNER 1989.

3. Z.P. AMBROSE, «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» und die antike Redekunst, Bach-Jahrbuch, Berlin 1980, 35-41.

* G. CALBOLI, introducción en: edición 1969. * D.L. CLARK, Rhetoric in Greco-Roman Education, New York 1962². * M.L. CLARKE, Rhetoric at Rome, London 1953. * D. DEN HENGST, *Memoria thesaurus eloquentiae*. De auctor ad Herennium, Cicero en Quintilianus over mnemotechniek, Lampas 19, 1986, 239-248. * A.E. DOUGLAS, Clausulae in the *Rhetorica ad Herennium* as Evidence of its Date, CQ NS 10, 1960, 65-78. * FUHRMANN, Lehrbuch. * M. FUHRMANN, Die antike Rhetorik. Eine Einführung, München 1984, 42-51. * A. HAFNER, Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte der *Rhetorik ad Herennium*, Frankfurt 1989. * G. HERBOLZHEIMER, Ciceros *Rhetorici libri* und die Lehrschrift des Auctor ad Herennium, Philologus 81, 1926, 391-426. * T. JANSON, Latin Prose Prefaces, Stockholm 1964, 27-32; 45-49 * LEEMAN, Orationis Ratio 25-42. * P.L. SCHMIDT, Die Anfänge der institutionellen Rhetorik in Rom, en: Monumentum Chiloniense. Kieler FS für E. BURCK, ed. E. LEFÈVRE, Amsterdam 1975, 183-216. * K. ZELZER, Zur Überlieferung der Rhetorik *Ad Herennium*, WS NF 16, 1982, 183-211.

VARRÓN

Vida, cronología

M. Terencio Varrón, el más grande erudito de Roma, nació en 116 a.C.;[1] se le llama Reatino por sus posesiones en Reate, en la Sabina. Su vida abarca un amplio periodo de historia romana: tiene diez años más que Cicerón y a pesar de ello todavía alcanza a vivir los comienzos del principado de Augusto. También desde el punto de vista literario sirve de puente entre épocas diferentes: la misma persona que en su juventud dedica una obra a Acio vive lo suficiente para ver la publicación de las *Geórgicas* de Virgilio y del *Monobiblos* de Propercio. Una rígida educación romana conformará toda su vida; al mismo tiempo autorizados maestros de orientación científica le abren caminos espirituales en las más diversas direcciones. El primer gran gramático y anticuario latino, L. Elio Estilón († alrededor del 70 a.C.), lo introduce en la tradición erudita estoica. A través de Antíoco de Ascalón, de cuyos oyentes formará parte también Cicerón, entra en contacto con Atenas (hacia 84-82) con un platonismo que remonta a la Academia antigua y que al mismo tiempo se acerca en muchos puntos a la *stoa*. Se añaden elementos cínicos y pitagóricos. Incluso bajo las armas, pero especialmente durante un periodo de retiro voluntario en sus propiedades –aproximadamente entre 59 y 50– y en su próspera vejez Varrón se dedica al estudio.

Sin embargo, para el romano en un primer tiempo tiene primacía la política. Alrededor de 86 a.C. es cuestor, hacia 70 tribuno de la plebe, probablemente en 68

1. Agustín (*civ.* 4, 1) afirma que nació en Roma.

pretor, en 59 –junto con Pompeyo– está entre los *vigintiviri* encargados de desarrollar la ley agraria de César. Ya a partir de 78/77 a.C. hace carrera como amigo y bien pronto como legado de Pompeyo, diez años más joven que él; sirve como alto oficial en España entre 77 y 71 a.C., en 67, con brillante éxito, en la guerra contra los piratas y en 49 de nuevo en España, esta vez menos heroicamente (Caes. *civ.* 2, 17-20). César vencedor amnistía a Varrón y le encarga –con justa valoración de su estatura intelectual– adquirir y ordenar toda la literatura griega y latina disponible para una proyectada gran biblioteca pública (47/46 a.C.: Suet. *Iul.* 44, 2). Varrón ve su pasión personal elevada a asunto de estado: erudición y romanidad no son ya más conceptos contrapuestos. Frentre a esto es casi secundario el hecho de que el proyecto cesariano de la biblioteca no se llegara a realizar. El impulso ya estaba dado.

De forma diferente se comporta el mezquino secuaz del gran hombre: Antonio proscribe al hacendado erudito (43 a.C.); su villa de Casino es destruida –y con ella el patrimonio de libros privado de Varrón–, pero un amigo, Q. Fufio Caleno, le salva la vida. Pocos años más tarde (38 a.C.) Varrón, único entre los vivos, es honrado con un retrato en la primera biblioteca pública de Roma, la de C. Asinio Polión (Plin. *nat.* 7, 115). Gracias a su amigo Ático goza probablemente también de la benevolencia del futuro Augusto. La muerte lo alcanza en edad avanzada en 27 a.C.

De las primeras obras de Varrón forman parte los dos libros *De antiquitate litterarum*. Están dedicados a Acio († hacia 86 a.C.) cuando todavía vive éste.

En las *Menippeae* se distingue ahora un grupo más antiguo –desde finales de los años 80 (Κοσμοτρύνη) hasta poco después de 67 a.C. (Ὄνος λύρας)– y uno más reciente. Nuestra fuente, Nonio, toma sus citas de tres colecciones: una contenía sobre todo sátiras con doble título, las otras dos con título simple. Gelio conoce sólo sátiras del primer grupo. Sólo éste lleva el título de *Saturae Menippeae*; aquí están en primer lugar proverbios, modos de decir, elementos filosóficos de sello cínico y –en la segunda parte del título– parénesis e instrucción intencionales. Este primer grupo se considera actualmente el más tardío.[1]

Las motivaciones que se invocan en favor de una datación antigua de las *Menippeae*[2] se refieren todas al otro grupo de obras, en el que domina la crítica de la edad contemporánea. Contra esta subdivisión cronológica de las *Menippeae* –de por sí persuasiva– se puede objetar sin embargo que sátiras privadas de crítica de los tiempos no pueden *a priori* ofrecer indicios temporales, de modo que esta falta no constituye a su vez un indicio temporal. Es evidente el peligro de caer en un círculo vicioso.

1. P.L. Schmidt 1979.
2. Cichorius, Studien 207-226, espec. 207-214.

En el año 77 a.C. Varrón dirige a Pompeyo la *Ephemeris navalis ad Pompeium*. El Εἰσαγωγικός, con consejos a Pompeyo para su futuro consulado, es de 71 a.C.

El panfleto Τρικάρανος (59 a.C.) se ocupa del triunvirato. Sigue un periodo de inactividad de casi un decenio, en el que Varrón se dedica a sus posesiones y a sus estudios; de las obras que conocemos pueden datarse hipotéticamente en esta época los *Legationum libri*. Las *Antiquitates rerum humanarum* nacen (¿a partir de 55 a.C.?) antes de las *Antiquitates rerum divinarum*, terminadas en el otoño de 47 a.C. *De Pompeio* es con toda probabilidad una evocación del general († 48 a.C.).

Después de la guerra civil Varrón compone muchas obras importantes: se ve que el encargo recibido de César le ha inspirado. *De lingua Latina* es compuesto entre 47 y 45 a.C. y publicado cuando todavía vive Cicerón, al que está dedicado en gran parte. Después de 45 a.C. aparecen los escritos filosóficos, en los que Varrón se adhiere a la Academia antigua (*De philosophia* y *De forma philosophiae*).

De vita populi Romani está dedicado a Ático, y por tanto compuesto antes de la muerte de éste (32 a.C.); se mencionan la fuga de Pompeyo de Italia (49 a.C.) y la campaña española de César. La afinidad temática con *De gente populi Romani*, un escrito que menciona el consulado de Hircio y Pansa (43 a.C.), hace pensar en una composición prácticamente contemporánea de las dos obras.

Los *Logistorici* se publican con seguridad después de 54/53, pero probablemente sólo hacia el 40 a.C.; en el 39 a.C. las *Hebdomades*, en las que Varrón declara que ha escrito hasta entonces 490 libros.

En el año 37 a.C., octogenario, compone los *Rerum rusticarum libri*, probablemente en 34-33 a.C. las *Disciplinae* (si es exacta la relación con Plin. *nat.* 29, 65); aún más tardía es una autobiografía.[1]

Compendio de las obras

Se han conservado *De re rustica* y partes bastante amplias de *De lingua latina*. Escritos importantes se han perdido. Tenemos noticia de las obras siguientes:[2]

1. Escritos enciclopédicos

Disciplinae: una enciclopedia de las *artes liberales*. Varrón se ocupa probablemente de forma sucesiva de gramática (libro 1), dialéctica (2), retórica (3), geometría (4), aritmética (5), astronomía (6), música (7), medicina (8), arquitectura (9). Quizá fija aquí por prime-

1. *De vita sua libri III ad Libonem*.

2. Poseemos un índice de las obras, amplio pero incompleto: F. Ritschl, Die Schriftstellerei des M. Terentius Varro und die des Origenes, nach dem ungedruckten Katalog des Hieronymus, RHM 6, 1848, 481-560 (= Opusc. 3, 419-505). Se calculan alrededor de setenta y cuatro obras en aproximadamente seiscientos veinte libros.

ra vez el número y el orden de las artes liberales, sin conseguir sin embargo imponer todavía el número de nueve. Dado que no se propone amontonar conocimientos inútiles, sino conducir al discente de lo aparente a lo no aparente, supera la orientación puramente práctica de la educación romana y se convierte en portavoz de la cultura griega; nada seguro se puede afirmar por otra parte sobre el influjo de las *Disciplinae* en la antigüedad tardía. Sólo más tarde –verosímilmente por influencia neoplatónica– las nueve disciplinas de Varrón se convierten en siete;[1] medicina y arquitectura son omitidas por ejemplo por Agustín y Marciano Capela.

2. *Escritos gramaticales*

De lingua Latina, 25 libros, de los cuales se conservan –con lagunas– los libros 5-10. La obra está dedicada en su totalidad o en su mayor parte a Cicerón. Después de una introducción general (libro 1) Varrón trata los argumentos en contra y a favor de la etimología como ciencia (libros 2 y 3) y al final la *forma etymologiae* (libro 4). Los libros 5-7, que se conservan, examinan etimológicamente por grupos temáticos el patrimonio léxico latino, con principio de repartición a menudo de inspiración estoica. Los libros 8-10, también llegados a nosotros, presentan la misma estructura de 2-4: contra la analogía, contra la anomalía y el final *De similitudinum forma*. Los restantes libros perdidos trataban probablemente, según el mismo principio, la morfología (11-13) y la sintaxis (14-25). Tenemos noticia también de otras obras varronianas sobre la lengua latina.[2]

3. *Escritos histórico-literarios*

Entre los escritos histórico-literarios[3] el más importante es sin duda el *De comoediis Plautinis* (Gell. 3, 3, 2-9). Varrón establece las 21 comedias auténticas de nuestra tradición. Indica además algunas obras no reconocidas por todos como plautinas, pero que él considera auténticas.

---

1. I. HADOT, Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique, Paris 1984, especialm. 57 s.; 156-190 con crítica justificada de los intentos de reconstrucción propuestos hasta ahora.

2. *Epitome de lingua latina*, 9 libros, probablemente un libro introductorio seguido de ocho libros, cada uno de los cuales resumía tres de la obra mayor; *De antiquitate litterarum*, por lo menos dos libros a Acio; *De origine linguae Latinae*, tres libros a Pompeyo (cf. *ling.* 5); Περὶ χαρακτήρων, por lo menos tres libros sobre los *genera dicendi*; *Quaestiones Plautinae*, cinco libros con explicaciones de palabras raras en Plauto; *De similitudine verborum*, tres libros sobre la regularidad (analogía) en las formaciones morfológicas y de palabras (cf. *ling.* 9); *De utilitate sermonis*, por lo menos 4 libros sobre la anomalía (cf. *ling.* 8); *De sermone Latino*, por lo menos cinco libros a Marcelo sobre la pureza lingüística latina (siguiendo los criterios alejandrinos del Ἑλληνισμός: *natura, ratio, consuetudo, auctoritas*) así como sobre ortografía y métrica.

3. Otras obras varronianas sobre historia literaria: *De bibliothecis*, tres libros (cf. Plin. *nat.* 13, 68-70; Gell. 7, 17); *De lectionibus*, tres libros; *De proprietate scriptorum* (cf. quizá Gell. 6, 14, 6); *De compositione saturarum*. Se ocupan de historia del teatro romano: *De scaenicis originibus*; *De actionibus scaenicis*, tres libros; *De personis*, tres libros; *Quaestionum Plautinarum libri V*: la obra trata sobre palabras difíciles en Plauto, y por lo tanto pertenece propiamente a los escritos gramaticales; *De descriptionibus*, tres libros (sobre la *Ekphrasis*); *Epistolicae quaestiones* y *Epistulae*. De las *Hebdomades* existía un epítome en cuatro libros.

Las dos obras *De poematis* y *De poetis* se complementan entre sí como *Politeia* y *Politikos*. *De poematis* es un diálogo en tres libros sobre los géneros de la poesía latina basándose en el metro y en el contenido. En *De poetis* Varrón probablemente aplica a la literatura romana el tipo de la biografía científica alejandrina. Esta obra es la fuente principal de *De poetis* de Suetonio.

Las *Hebdomades vel De imaginibus*, 15 libros con 700 retratos de romanos y griegos famosos (en el campo de la cultura y de la política), fueron el primer libro ilustrado romano de que tenemos noticia. Cada retrato era acompañado por un epigrama y una breve biografía.

4. *Escritos histórico-anticuarios y geográficos*[1]

Las influyentes *Antiquitates rerum humanarum et divinarum*, 25 + 16 libros, la obra principal de Varrón, no son una historia de la civilización continuada, sino un manual ordenado por lemas. Un libro de introducción a las *res humanae* es seguido por 4 grupos de 6 libros: *de hominibus* (libros 2-7), *de locis* (8-13), *de temporibus* (14-19), *de rebus* (20-25). También las *res divinae*, dedicadas a César pontífice máximo, las comienza Varrón con un libro introductorio (26). Siguen 5 grupos de 3 libros: con una estructura análoga se ocupa Varrón de hombres, lugares, tiempos, acciones: por lo tanto sacerdotes (27-29), lugares de culto (30-32), festividades (33-35), ritos (36-38), divinidades (39-41). En las *Antiquitates* Varrón considera siempre exclusivamente las realidades romanas.

De gente populi Romani,[2] 4 libros sobre el origen del pueblo romano. Partiendo del remoto pasado mítico (cf. Aug. *civ.* 18) la obra presenta los ancedentes de *De vita populi Romani*.

De vita populi Romani, 4 libros a Ático. El primer libro alcanza hasta la expulsión de los reyes, el segundo probablemente hasta el comienzo de la Primera Guerra Púnica, el tercero hasta 133 a.C., el cuarto al menos hasta los tiempos de la guerra civil entre César y Pompeyo. Varrón tiene presente la evolución histórico-cultural, la crítica del presente y una finalidad edificante.

5. Menos importantes son los *escritos retóricos*[3] y

6. *Jurídicos*[4]

1. Interés histórico tienen también *Aitia, Tribuum liber, Rerum urbanarum libri III, Annalium libri III, De Pompeio,* Εἰσαγωγικός *ad Pompeium*. Autobiográficos son *Legationum libri* y el *De sua vita*. Datos geográficos se contenían además de en la obras nombradas también en *De ora maritima* y en *De litoralibus*. Elementos de meteorología transmiten el *Liber de aestuariis* y la *Ephemeris navalis ad Pompeium*. Se cita también un escrito gromático *De mensuris*.

2. El *De familiis Troianis* constituye un complemento del *De gente*.

3. Se mencionan *Orationum libri XII, Suasionum libri III* (recomendaciones de propuestas legislativas) y una obra retórica en por lo menos tres libros.

4. *De iure civili*, 15 libros; *Libri de gradibus*, sobre los grados de parentesco.

7. *Escritos filosóficos*

Liber de philosophia: (Aug. *civ.* 19, 1-3). En teoría son posibles 288 tendencias filosóficas diferentes, según como se coloquen en relación con la virtud estos cuatro objetivos: placer, reposo, ambos juntos, o bienes naturales (por ejemplo salud, dotes espirituales). Para cada uno de estos objetivos existen tres posibilidades: se persigue el objetivo con vistas a la virtud, o bien la virtud con vistas al objetivo, o bien uno y otra por sí mismos. De este modo se originan doce doctrinas posibles. Este numero se dobla, porque los valores apuntados pueden en efecto ser buscados por sí o bien por otros. Estas 24 doctrinas se convierten en 48 según que uno se adhiera a cada una de ellas porque la considera verdadera o bien sólo verosímil, al modo de los académicos escépticos. Estas 48 se doblan, porque se pueden vivir a la manera de los cínicos o a la de los demás filósofos. El total se triplica, porque cada escuela admite una conducta de vida activa, contemplativa o mixta. Resultan de este modo 288 actitudes posibles.

Este número a su vez se reduce porque sólo las primeras doce doctrinas se refieren inmediatamente al sumo bien. De los cuatro objetivos mencionados al principio el placer, el reposo y la unión de ambos hay que eliminarlos, porque están contenidos en los bienes naturales. Por tanto quedan tres tendencias: se buscan los bienes naturales con vistas a la virtud, o bien la virtud con vistas a los bienes naturales, o bien los unos y la otra por sí mismos. Varrón se resuelve por la doctrina de la Academia antigua, es decir por la de su maestro Antíoco: ya que el hombre está compuesto de alma y cuerpo, tanto los bienes naturales como la virtud se buscan por sí mismos. La virtud es sin embargo el bien supremo; es ella la que determina el recto uso de los otros bienes. La virtud es suficiente para la *vita beata*; si se añaden otros bienes se alcanza la *vita beatior*; si no falta ningún bien del cuerpo o del alma se tiene la *vita beatissima*. La *vita beata* desea el bien para los amigos; por ello influye sobre otros hombres (familia, comunidad, mundo); la conducta de vida debe mezclar actividad y contemplación. Sobre la esencia de la virtud no es lícito dudar; por ello el escepticismo académico es rechazado.[1]

En los 9 libros *De principiis numerorum* Varrón se ocupa de la doctrina pitagórica de los números, un campo que le fascina de forma especial.

Los *Logistorici* en 76 libros nos presentan enigmas. Llevaban en cabeza títulos dobles, del tipo *Catus de liberis educandis*. Los personajes nombrados en el título son contemporáneos de Varrón; tienen una relación personal con el tema que se anuncia en cada caso (p. ej. *Sisenna de historia*). Se trata de exposiciones de filosofía popular en forma de disertación según el modelo de los diálogos de Heráclides Póntico.

8. Los tres libros *De re rustica* se conservan. El libro primero se ocupa de la agricultura, el segundo de la cría del ganado, el tercero –en palabras de Varrón una novedad– de la cría de animales pequeños (por ejemplo aves, abejas, peces).

1. Sobre otro escrito, *De forma philosophiae*, no sabemos nada con seguridad.

9. *Obras en verso*

La principal obra literaria de Varrón, las *Saturae Menippeae* en 150 libros, se proponen ser edificantes en forma de entretenimiento.[1]

Fuentes, modelos, géneros

Como compilador en gran estilo y erudito libresco por pasión, Varrón sin duda ha intentado aprovechar para sus fines toda la literatura entonces disponible. Refleja la ciencia helenística, pero en parte aplica sus métodos a materiales nuevos. En sus obras muestra un pronunciado esfuerzo en la sistematización. Además de eso ha estudiado documentos, como para *De poetis* y sus obras de historia del teatro.

La inclinación enciclopédica, característica de tantos romanos, encuentra en Varrón su expresión más completa. Sus antecedentes griegos pueden rastrearse hasta la sofística;[2] para las *Disciplinae* quizá también Posidonio es un intermediario.

Varrón toma de todas las escuelas filosóficas lo que le parece válido: en las *Menippeae*, un género popular difundido también en Oriente, cuya estilización literaria remonta al cínico Menipo de Gádara (primera mitad del s. III a.C.), valora entre otras cosas material cínico; en los escritos de historia de la literatura sigue a investigadores peripatéticos; estoicos son algunos de los esquemas estructurales preferidos por él; neopitagórico o posidoniano es el colorido religioso de su imagen del universo.

En *De lingua Latina* Varrón debe mucho a su maestro, el gramático estoico Elio Estilón. Nuestro autor recibe la doctrina lingüística de la *stoa* y la aplica, mezclada con elementos alejandrinos y con la historia de la literatura de cuño peripatético, al latín. Otro predecesor importante es Acio.

Varrón escucha al platónico Antíoco de Ascalón probablemente entre 84 y 82. Sólo en las obras tardías –especialmente en *De philosophia*– la doctrina platónica aparece expresamente en primer plano. Quizá el influjo de la Academia –por otra parte más bien de la de Filón– aparece en la estructura del *De lingua Latina*. Varrón transfiere a la gramática el método académico del *disputare in utramque partem*: primero habla contra la validez de la etimología, después a su favor, primero por la anomalía, después por la analogía. En cada caso sigue en un tercer libro –como en Cicerón, que igualmente ha tenido una formación filosófica académica– su opinión personal, que se coloca en el medio.

---

1. Se han perdido seis libros *pseudotragoediarum*, diez libros *poematum*, cuatro libros *saturarum* (diferentes de las *Menippeae*) y quizá una obra *De rerum natura*.

2. Ps.-Plat. *Hipp. mai.* 285 D; Cic. *de orat.* 3, 127.

En *De re rustica* Varrón se basa en autores griegos, sobre todo en una traducción griega del libro del púnico Magón, quizá en la reelaboración de Casio, epitomada por un cierto Diófanes. Fuentes latinas son Catón y Tremelio Escrofa; con este último Varrón pone en ridículo las obras correspondientes de los Sasernas. Además de las fuentes escritas hay que considerar también la tradición oral y –aunque sea de forma limitada– la experiencia personal.

Para *De gente populi Romani* la fuente principal es Castor de Rodas, que en sus seis libros de Χρονικά había recogido sinópticamente la historia oriental, griega y romana (hasta el 61-60 a.C.). Varrón tiene en común con Castor el punto de partida muy antiguo; en ello se diferencia de sus predecesores romanos Nepote y Ático.

El Βίος Ἑλλάδος de Dicearco es quizá, a juzgar por el título, un modelo para *De vita populi Romani*.

Técnica literaria

En *De re rustica* Varrón se propone instruir; coloca en la base algunos esquemas instrumentales bien ponderados,[1] de los que la ejecución efectiva de la obra se aleja sólo en pequeños detalles. Más que Catón se funda en conocimientos eruditos. Al mismo tiempo persigue intentos literarios. Consigue presentar vivamente –a veces casi histriónicamente– su materia a través de la forma de diálogo, sin comprometer por lo demás la sistematicidad.

En *De re rustica* cada libro tiene un propio proemio: una técnica que conocemos también por los diálogos ciceronianos y por Lucrecio. Varrón invoca –como poco después hará también Virgilio– las divinidades que presiden la agricultura (*rust.* 1, 1). Aquí la técnica literaria de la literatura especializada converge con la de la poesía didáctica. Varrón avanza también un paso más dando a los interlocutores nombres de acuerdo con el argumento del que se ocupan.

La enseñanza –hecho único en el ámbito de los escritos sobre agricultura– se presenta en la forma de un diálogo contado, a la manera platónica. A diferencia de Platón el propio autor toma parte en el diálogo. Conforme a la técnica del diálogo filosófico como era paracticado por Aristóteles y Dicearco, aparecen en primer plano disertaciones didácticas continuas. El marco es sin embargo más movido que en Cicerón: el número de los personajes es mayor; los interlocutores interrumpen con más frecuencia al orador con preguntas o exhortaciones, señalando de este modo el paso a un punto nuevo. Por otra parte falta la polémica entre los interlocutores; en *De re rustica* Varrón no adopta la *disputatio in*

1. Así también en el *De lingua Latina*, para la precisión a la manera estoica según *locus, corpus, actio* y *tempus*.

utramque partem.[1] La crítica se dirige sólo a los escritores de agricultura precedentes.[2]

Una característica fundamental de las *Menippeae* es la mezcla de prosa y verso.[3] Ésta es una ventaja con respecto a Lucilio, cuyos versos a menudo parecen prosaicos. Es característica además la curiosa forma del título: títulos dobles, a veces bilingües, a veces sólo en griego, son frecuentes; además la viva presentación escénica del argumento, el amplio empleo de citas, proverbios, vocablos griegos (v. Lengua y estilo).

El marco literario es fantástico. En el *Marcipor* –que sigue el *Icaromenippos* menipeo– un viaje por el aire acaba con una caída imprevista (*fr.* 272 B.). En las *Eumenides* la agitación de los hombres es contemplada desde un observatorio elevado (cf. Lucr. 2, 1-13). Otras formas son el περίδειπνον (en la Ταφὴ Μενίππου) y el simposio (*Agatho, Papiapapae, Quinquatrus*).

Una diferencia respecto al drama consiste en el hecho de que la acción, con toda su vivacidad, no es lo esencial, sino tan sólo la ocasión para la sátira o la enseñanza.

A diferencia de lo que ocurre en Lucilio, la polémica no es conducida *ad personam*, sino que tiene un carácter general.

Las «más tardías» entre las *Menippeae* marcan el paso, en la forma del doble título, una mitad del cual indica expresamente el tema de filosofía popular –por ejemplo *Tithonus* περὶ γήρως–, a los diálogos en prosa de los *Logistorici* (por ejemplo *Catus de liberis educandis*); la sátira parece avecinarse al tratado en prosa;[4] viene a la memoria el *Cato maior* de Cicerón.

Una idea clara de la estructura de las diversas composiciones puede obtenerse a partir del relato de una *Menippea* varroniana en Gelio y de la *Apocolocyntosis* de Séneca. Estructuras filosófico-retóricas se perciben en el único ensayo de las *Menippeae* que nos ofrece un contexto de una cierta amplitud: *homo, locus, tempus, res* (335 B.). Estos principios ordenadores, influidos por la *stoa*, son empleados por Varrón también en *De lingua Latina* y en *Antiquitates*.

El prefacio de las *Hebdomades*, que conocemos con una cierta precisión por Gelio 3, 10, muestra del mismo modo una estructura determinada por consideraciones filosóficas, que desde el macrocosmos alcanza, a través del microcosmos –el hombre–, a lo artificial y a lo personal, así como en *De lingua Latina* 9, 23-30 la acción de la analogía es ilustrada antes por referencia al cosmos, después al hombre.

1. De forma diferente en *De lingua Latina*, que sin embargo no tiene forma de diálogo.
2. V. espec. 1, 2.
3. Cf. Luciano *Bis accus.* 33; Quint. *inst.* 10, 1, 95; Probo ad Verg. *ecl.* 6, 31.
4. P.L. SCHMIDT 1979.

Lengua y estilo

El estilo de *De lingua Latina* es simple –casi se podría decir descuidado–, circunstancia que sorprende en una obra sobre la lengua latina dedicada a Cicerón,[1] pero se explica por la tradición del género del libro didáctico. Por ello no se propone aquí la confrontación con el gran orador. En el *De lingua Latina* se refuerza de todas formas el estilo fundado sobre la antítesis a causa de la gran parte de la obra ocupada por definiciones. Al fin de la claridad sirven también preguntas retóricas e imágenes. Especialmente en los proemios, en los excursos, en las comparaciones el estilo es más cuidado que en el tratamiento verdaderamente dicho.

De re rustica y *Menippeae* son estilísticamente pulidos. En los prefacios se encuentran por ejemplo cláusulas rítmicas, como en *rust.* 1, 1 *esse properandum; –ciscar e vita*. Pero el rápido corte al final de la frase recuerda a Catón: 1, 1 *si est homo bulla, eo magis senex*. Un rasgo fundamental es una *brevitas* romana. Como en Catón, en las partes didácticas del *De re rustica* frases breves son colocadas una al lado de otra sin unión –estilo de apuntes–; a menudo según el modelo de la lengua hablada se forman anacolutos. El arte sin embargo no está ausente. Es cierto que se buscan en vano periodos amplios: Varrón se expresa en efecto, según la manera arcaica latina –y de conformidad con el *Hegesiae genus* (cf. Cic. *Att.* 12, 6, 1)–[2] por *cola* y antítesis correspondientes estructuradas según un rígido paralelismo, que favorecen la creación de un estilo sentencioso. En esta tendencia estilística convergen latín arcaico y asianismo.

En las *Menippeae* Varrón busca el estilo pregnante. También aquí evita los periodos arquitectónicos y une tendencias estilísticas arcaicas y asiánicas. Numerosos son los proverbios griegos y latinos que emplea. Los juegos de palabras responden al estilo diatríbico de los cínicos; escuchemos la caracterización de un magistrado romano corrupto: *sociis es hostis, hostibus socius; bellum ita geris, ut bella (= pulchra) omnia domum auferas* (*fr.* 64 B.).

La inserción de trozos griegos corresponde al lenguaje de la conversación de la época.

Lengua y estilo de las *Menippeae* se diferencian del uso lingüístico clásico; es posible observar elementos arcaicos y vulgares sin que se pueda sacar de ello una ley estilística. Es característica la renuncia a un *delectus verborum* de tipo clasicista. El lenguaje lleno de imágenes forma parte en las *Menippaeae* del estilo diatríbico: «una escudilla puesta ante un hambriento es de igual nobleza que los viveros de peces de Nápoles» (*fr.* 160 B.). Las *Menippeae* aprovechan las tradiciones de la

1. NORDEN, Kunstprosa I, 195.

2. Hegesia de Magnesia en Lidia (mediados del s. III a.C.), principal representante del primer asianismo.

satura y de la comedia. Pero también en las otras obras suyas emplea Varrón de buena gana metáforas y formas de decir proverbiales.

Ciertos conceptos son personificados: *Infamia* (*fr.* 123 B.), *cana Veritas, Atticae philosophiae alumna* (*fr.* 141 B.). También en la caracterización que hace Varrón de sus propias sátiras encontraremos esta técnica (v. Universo conceptual I).

La gran variedad métrica distingue las *Menippeae* varronianas por ejemplo de la *Apocolocyntosis* de Séneca y hace de nuestro autor –por ejemplo en lo que se refiere a hendecasílabos y galiambos– un precursor de Catulo.

Universo conceptual I: Reflexión literaria y lingüística

En todas sus obras Varrón piensa antes que nada en Roma y en lo que es útil para los romanos. Si en *De lingua Latina* indaga el significado de los antiguos vocablos es porque quiere no sólo comprenderlos, sino también emplearlos. Si escribe sobre la analogía, es porque tiene presente no sólo la teoría, sino también una orientación sobre el modo de manejar la lengua. Las teorías lingüísticas estoicas y alejandrinas sirven de medios para un fin. Su labor etimológica combina libremente premisas estoicas, pitagóricas, alejandrinas, sin descuidar el elemento indígena –por ejemplo en la forma del deje «sabino». La etimología, que practica como *grammaticus*, no como filósofo, está para él unida a la historia de la civilización de su pueblo; se convierte en un instrumento indispensable de trabajo para el anticuario; por ello le rinde homenaje no sólo en *De lingua Latina*, sino también en *De re rustica*. Entre todos los autores antiguos que conocemos Varrón es el que da a la etimología el método más claro y una función manifiestamente determinada en el ámbito de toda su investigación. Por lo que respecta al origen del latín, Varrón en un primer momento parte, con otros, de la derivación «eólica»; más tarde subraya la independencia del latín y su lento enriquecimiento a expensas de lenguas vecinas. Varrón es también el fundador de la sintaxis latina.[1]

En el contraste entre «analogistas», que invocan reglas gramaticales libres de excepciones, y «anomalistas», que conceden más importancia al uso lingüístico –un conflicto que desde luego no inventó Varrón– asume una postura conciliadora: distingue *declinatio naturalis* (analogía), de *declinatio voluntaria* (anomalía) y las introduce a ambas en un elenco orientado a permitir la verificación de la *latinitas* de una expresión.[2] En este acercamiento es posible rastrear una búsqueda

1. M. BARATIN, La naissance de la syntaxe à Rome, Paris 1989.

2. La *depravata consuetudo* puede corregirse por medio de la *recta consuetudo*; ésta resulta del sano efecto de la analogía. Innovaciones lingüísticas analógicas son por consiguiente admisibles; significan al mismo tiempo la recuperación de un antiguo patrimonio lingüístico no corrompido: W. AX, Aristophanes von Byzanz als Analogist. Zu *fr.* 3, 7, 4 SLATER (= Varro, *ling.* 9, 12) Glotta 68, 1990, 4-18.

pitagorizante de la simetría y de la armonía. En embrión Varrón funda una investigación lingüística latina que trata de hacer justicia a la peculiaridad del propio objeto desde un punto de vista tanto sincrónico como diacrónico

En la Menipea *Parmenón o de la imitación* Varrón define *poema, poesis, poetice* (*fr.* 398 B.). Tributa alabanzas diferenciadas a los poetas cómicos latinos: a Cecilio por la acción, a Terencio por los caracteres, a Plauto por el diálogo (*fr.* 399 B.). Cuando observa que su modelo Menipo era tan fino que su exposición satisfacía también a las personas de cultura elevada (*fr.* 517 B.), se comprende cuáles son las ambiciones del propio Varrón.

En las *Menippeae*, según muestra ya el título, la adhesión a Menipo es programática. Varrón romaniza el contenido: él «sigue» a Menipo, no lo «traduce», como le hace decir justamente Cicerón (*Menippum imitati, non interpretati*: *acad.* 1, 8). Gelio (2, 18, 7) hablará precisamente de *aemulari*.

El cuadro humorístico, la mezcla de serio y gracioso (σπουδογέλοιον), recibe en Cicerón una justificación que recuerda el símil lucreciano del vaso untado de miel.[1] Las palabras que Cicerón pone en boca de nuestro autor reflejan en este caso el pensamiento de Varrón.

Varrón llama a sus libros sus hijos (*fr.* 542 s. B.): se los ha parido la envidia (φιλοφθονία), la secta de Menipo los ha amamantado como una nodriza; como tutor nombra el autor a «vosotros Romanos, dispuestos a acrecentar el poder de Roma y el honor del Lacio» (recordando a Enio *ann.* 466). Este texto es al mismo tiempo un ejemplo del humorismo crítico de Varrón y de su concepción de sus obras como un regalo a su pueblo.

Universo conceptual II

Varrón posee en medida desacostumbrada la pasión típicamente romana de aprender y de enseñar que Cicerón atribuye al viejo Catón. Significativo y rico en consecuencias es el planteamiento pedagógico y enciclopédico varroniano. En las *Disciplinae* establece el canon de las artes liberales y las presenta de manera paradigmática, en las *Antiquitates* abarca la totalidad de la vida cultural romana. El elemento enciclopédico se puede percibir también en *De lingua Latina*: el tratamiento de los vocablos latinos y su derivación se ordena por grupos temáticos: está concebida, pues, como una especie de «cosmología». Son tratados en sucesión el cielo, la tierra, y lo que en ellos se contiene. Con independencia de la exactitud o no de las etimologías desde el punto de vista de la ciencia lingüística, la obra es única como ejemplo de enseñanza demostrativa objetivamente orientada en la

1. *Quae ... quadam hilaritate conspersimus, multa admixta ex intima philosophia, multa dicta dialectice, quae quo facilius minus docti intellegerent, iucunditate quadam ad legendum invitati* (Cic. *acad.* 1, 8).

lengua latina. Aprendemos de primera mano cómo siente un romano culto las palabras de su lengua madre –y por medio de ellas el mundo.

Como investigador Varrón tiene una orientación práctica y nacional: ninguno de los dos aspectos es griego en este sentido. El material es romano; para la transferencia del método es necesaria creatividad personal. A diferencia de la mayor parte de los escritores técnicos que a menudo presentan saberes extranjeros, Varrón aplica los métodos de investigación griegos a materiales nacionales romanos, y por ello es «original» en este aspecto.

Mientras que los griegos se concentran generalmente en Homero, Varrón toma como modelo la totalidad de los romanos antiguos. Y quiere conseguir la recuperación del buen tiempo antiguo en provecho del presente. Varrón, que también reprende en otros lugares a sus contemporáneos, descubre la *Satura Menippea* como instrumento de la crítica social en Roma. En el buen tiempo antiguo de los abuelos mal afeitados (*fr.* 186 B.), que olían a ajo y cebolla, pero estaban *optime animati* (*fr.* 63 B.), las muchachas no podían escuchar los *vocabula veneria* (*fr.* 11 B.). Varrón regresa a su patria después de treinta años de peregrinaciones en el servicio militar como «un Ulises y medio» (*Sesculixes*) y no la reconoce. En *Sexagesis* le ocurre lo mismo a un antiguo Rip van Winkle.

En las *Menippeae* un grupo considerado «más tardío»[1] toca, además de los típicos temas satíricos (avaricia, ambición), por ejemplo la temática consolatoria (*Titono sobre la vejez*) y la doxografía filosófica (Περίπλους - Περί φιλοσοφίας. Λογομαχία Περὶ αἱρέσεων); Cicerón considera estas obras como anticipaciones de sus propios escritos filosóficos (*acad.* 1, 9).

El romano Varrón se siente atraído en cierto aspecto por el ciudadano del mundo Menipo; él es el *cynicus Romanus*. Sobre todo le atraen la crítica del presente y de las falsas opiniones de los hombres, la predicación de la sencillez de vida (περὶ ἐδεσμάτων) y la sátira de las escuelas dogmáticas. De este modo define el desacuerdo entre estoicos y epicúreos sobre el sumo bien como una batalla sobre palabras (Λογομαχία, *fr.* 243 B.). El fundamento de su crítica, por otra parte, es diferente del de Menipo. Éste rechaza la cultura elevada por completo, el romano solamente cuando no es útil para la vida. La naturaleza del hombre es para él más importante que la naturaleza externa: Γνῶθι σεαυτόν es el título de una sátira suya. Para el hombre la virtud no llueve del cielo sin ejercicio y empeño espiritual: del mismo modo un caballo es confiado a un *magister* para su adiestramiento y un flautista debe ejercitarse mucho tiempo en su casa antes de poder presentarse en público (*fr.* 559 y 561 B.). Mientras que en Menipo el acento recae sobre el lado negativo, Varrón quiere educar y mejorar a los miembros de su mismo rango, para ayudar a Roma a regenerarse.

1. P.L. Schmidt 1979.

La romanización se evidencia particularmente en el elemento religioso. Mientras que Menipo y Luciano desprecian la creencia en los dioses, Varrón es piadoso en el sentido romano. El *bonus civis* debe honrar a las leyes y a los dioses (*fr.* 265 B., cf. 537 B.). Con mirada crítica observa las religiones de importación, como una fiesta de Atis (*fr.* 149 s. B.) y las bien pagadas curaciones milagrosas de Serapis (*fr.* 152 y 128 B.). Al mismo tiempo Varrón acepta la doctrina racionalista –con toda probabilidad estoica– de los tres tipos de «teología», con tal de que se le reconozca a la filosófica un contenido de verdad científica; el mito y la religión de estado siguen siendo válidos en su ámbito, pero en el mejor de los casos son verdades parciales. Las divinidades romanas son explicadas por él evemerísticamente como hombres divinizados (*De gente populi Romani*); a los mitos inconvenientes les niega credibilidad.

Al igual que en la teología, también en la filosofía de la historia un esquema conceptual griego se rellena con sustancia romana: Varrón coloca a los romanos en el contexto general de la historia de la civilización, o más bien retrocede en su ascendencia hasta los más lejanos orígenes de la humanidad: un típico acto romano de creación del pasado.

Helenística es la subdivisión de la historia en periodo primigenio –antes del diluvio de Ogiges–, mítico e histórico. Este último comienza con la primera Olimpíada.[1]

Nuestro autor contempla con un halo de romanticismo los buenos tiempos antiguos; como en sus obras científicas más tardías, se plantea también en las *Menippeae* una intención pedagógica. En el *Sexagesis* (*fr.* 491 B.) un hombre que ha dormido durante cincuenta años regresa a Roma y encuentra todo cambiado. En *De vita populi Romani* se habla de un envejecimiento de Roma (*fr.* 2, 66 RIPOSATI). Quizá *De vita populi Romani* ha influido en la comparación histórico-filosófica de las edades de la vida en Floro. Con Salustio existe una afinidad espiritual, aunque para Varrón el año que marca la decadencia de las costumbres no parece ser el 146, sino el 133 a.C. La idea de la decadencia contrasta con el gusto con que se representa el progreso de la civilización en los proemios a *De re rustica*, que remontan a Dicearco.

Varrón no tiene pelos en la lengua en su crítica de las costumbres de su tiempo: ahora se duerme en lechos de marfil (*fr.* 434 B.), pero a pesar de ello los hombres, en su mayor parte, no son más que cerdos y el foro se ha convertido en una pocilga (*fr.* 435 B.); esta fuerte imagen sin duda está destinada a hacer apelación, *e contrario*, al sentimiento de la *humanitas*. Sobre el matrimonio nuestro moralista (*fr.* 167 B.; 482 B.) se expresa en sentido positivo, a diferencia de Lucilio; natural-

1. *De gente populi Romani, fr.* 3 P en Censorin. 21, 1; su procedencia del *De gente* no es segura.

mente se escandaliza de los atrevidos trajes de caza en los que se muestran en los últimos tiempos las damas romanas (*fr.* 301 B.).

El principio de lo conveniente (*aptum*) le viene a Varrón quizá de Panecio, pero en este punto entran en juego también la retórica y las convenciones de la sociedad romana. Esto se manifiesta con efectos verdaderamente atractivos en la menipea referida por Gelio (*fr.* 333-341 B.). *No se sabe lo que trae con ella la tarde avanzada*: es cuestión, en ella, de temas adecuados de conversación, de lecturas apropiadas y del número adecuado de comensales, de tres (el número de las Gracias) a nueve (el número de las Musas). Estas imágenes hacen pensar en un antecedente griego. La paradoja estoica de que todos los hombres irracionales –por lo tanto todos menos el sabio– están locos es afrontada por Varrón en las *Eumenides* (*fr.* 117-165 B.).

El pitagorismo, al que tiende Varrón –ordenará que lo entierren según el rito pitagórico– lo estimula también a la broma. Sobre la metempsícosis observa: «¿Cómo? ¿No sabéis si sois macacos o serpientes?» (*fr.* 127 B.).

En *De philosophia* Varrón se adhiere a la ética y al universo de valores de la Academia antigua de Antíoco; esta escuela une una severidad dogmática que casi recuerda la *stoa* con un reconocimiento realista de los bienes terrenos; ambos tienen valor para el romano Varrón; el escepticismo de un Filón o de un Cicerón le es extraño. Resulta claro que en un erudito universal la penetración crítica no va siempre de la mano con la abundancia de la temática. Pero en Varrón ciertamente no se puede desconocer una cierta sistematicidad y un empeño pedagógico en la elección de lo que es esencial para el lector romano.

Tradición

Toda la tradición de las partes conservadas de *De lingua Latina* se funda en el Laurentianus LI 10, s. XI (F). Los otros manuscritos dependen de él; los necesitamos allí donde en F en el tiempo intermedio ha caído un cuaternión (5, 118-6, 61). Para este trozo también el ejemplar de Múnich de la *editio princeps* tiene el valor de un manuscrito, porque contiene colaciones antiguas de F. Sin embargo F es defectuoso ya de partida; lagunas y transposiciones remontan a menudo ya a la fuente perdida de este manuscrito.

Un pasaje sobre las monedas (5, 168 extr.-5, 174) es transcrito por Prisciano y allí transmitido adicionalmente; el manuscrito más importante es el Parisinus 7496, s. IX (v. GL 3, 410-411).

De re rustica nos ha llegado junto con Catón (v.) La tradición se funda sólo en el perdido Marcianus. En el ejemplar parisino de la *editio princeps* de los *Scriptores rei rusticae*, Venetiis 1472, las lecciones del Marcianus han sido registradas por Poliziano. Victorius (Lyon 1541) emplea igualmente el Marcianus; por ello su edición es preciosa para nosotros. El manuscrito más antiguo es el Parisinus 6842 A, s. XII-XIII, que según la opinión de HEURGON (v. edic.) posee valor de tradición autónomo; digno de mención es también el Laurentianus 51, 4, s. XIV-XV.

De los 150 libros *Saturarum Menippearum* se conservan alrededor de 90 títulos y 600 fragmentos, sobre todo gracias al lexicógrafo Nonio.

Para *De vita populi Romani* es el propio Nonio nuestro testigo principal, para las *Antiquitates*, al lado de Dionisio de Halicarnaso, Virgilio, Verrio, Plinio, Suetonio, Gelio, Festo, Macrobio, Nonio, Censorino, gramáticos y comentadores, son también textos importantes los Padres de la Iglesia, especialmente Agustín (p. ej. el libro cuarto, sexto y séptimo de *De civitate Dei*).

De las *Disciplinae* partes del libro *De geometria* parecen llegadas a la Edad Media en los escritos de los agrimensores.[1]

Pervivencia

Varrón ofrece una contribución decisiva a la formación del cuadro de la historia de la literatura latina: pensemos en las biografías en *De poetis*, fundamentales para Suetonio, y en la canonización de las 21 comedias plautinas; sirve de fuente a los gramáticos siguientes.

Varrón es además para Roma el creador de un método de la etimología. El augústeo Verrio Flaco ordena en forma de léxico el material lingüístico y positivo presentado sistemáticamente por Varrón; éste será progresivamente compendiado en el s. II por Festo y en época carolingia por Pablo Diácono.

Cicerón levanta un monumento a Varrón en los *Academica posteriora* (1, 8-9). Con su investigación sobre los *mores maiorum* prepara el camino para la restauración augústea. Virgilio y Ovidio toman de él su conocimiento de la historia romana más antigua. Griegos como Dionisio de Halicarnaso y Plutarco se basan en él.

Como anticuario, Varrón no encuentra un sucesor digno de él. Se le considera *doctissimus Romanorum*, la alfa y la omega de la ciencia romana de la Antigüedad y se lamenta al máximo en él la falta de cualidades de estilo.[2]

Al igual que sobre sus obras trabajan los paganos Suetonio y Gelio,[3] también lo harán los cristianos: Tertuliano, Lactancio, Agustín.[4] Varrón les sirve al mismo tiempo de documento para la religión romana y de blanco para la crítica.

Las *Disciplinae* son sin duda la obra varroniana de mayores consecuencias; su importancia para la literatura técnica apenas se puede valorar por completo: también la obra didáctica de Vitrubio, *De architectura* se coloca bajo el influjo varroniano.

---

1. C. THULIN, Die Handschriften des *Corpus Agrimensorum Romanorum*, dis. Ak. Wiss. Berlin 1911, phil.-hist. Kl., anexo., dis. 2, 16, 41.

2. Dion. Hal. *ant.* 2, 21; Sen. *Helv.* 8, 3; Quint. *inst.* 10, 1, 95; 12, 11, 24; Apul. *apol.* 42; Gell. 4, 16, 1; Aug. *civ.* 6, 2; Terent. Maur. GL 6, 409.

3. Por ejemplo, Verro Flaco, Plinio el Viejo, Macrobio, Censorino, Servio.

4. También Isidoro de Sevilla.

De re rustica influye menos que las obras anticuarias sobre las épocas siguientes. El hecho de que se haya conservado lleva al lector a una pista falsa. Virgilio en las *Geórgicas* se apoya en parte en Varrón; Columela y los geopónicos, a pesar de muchas correspondencias con Varrón, remontan respectivamente a Casio y a Diófanes. En la Edad Media Petrus de Crescentiis (alrededor de 1305) es el más ferviente usuario del *De re rustica*.

Séneca y Petronio emplean la forma de la *menippea*. Tertuliano llama al autor de las *Menippeae* el *Romanus cynicus* (*apol.* 14, 9), el *Romani stili Diogenes* (*nat.* 1, 10, 43). Por obra de Marciano Capela y de Boecio esta forma literaria didácticamente eficaz se transmite como herencia a la Edad Media. En la literatura de la Edad Moderna la sátira menipea tiene un papel importante, sobre todo en los países anglosajones. Entre los antecedentes del género literario moderno no se debería contar por lo demás a Varrón, sino más bien a Luciano. El motivo del *Sexagesis* –un sueño de varios decenios– vuelve todavía en *Rip van Winkle* de Washington Irving († 1859).

A través de su variada creatividad Varrón ha realizado una contribución esencial a la toma de conciencia de sí por parte de los romanos, incluyendo su conciencia de la historia. A pesar de la pérdida de sus obras más importantes, su significación es todavía reconocible. Petrarca († 1374) designa a Varrón, al lado de Cicerón y Virgilio, como *terzo gran lume romano* (*Triumphus Fame* 3, 38): una exageración, ciertamente, pero un sano contrapeso al muro de silencio que rodea a este autor más utilizado que citado.

Ediciones: rust.: Scriptores rei rusticae, Venetiis 1472. * *ling.*: POMPONIUS LAETUS, sin lugar ni año (Romae 1471/1472). * *ling., de gramm. librorum frg., rust.*: A. TRAGLIA (TTrN, índices), Torino 1974. * F. SEMI (edición de conjunto, no crítica), Padova 1966. * Todos los fragmentos: A. POPMA, Lugduni Batavorum 1601 (reproducido en la Bipontina de 1788). * *rust.*: J.M. GESNER, Scriptores rei rusticae veteres Latini, vol. 1, Biponti 1787 con índices en vol. 4. * post H. KEIL (Lipsiae 1884; 1889) ed. G. GOETZ, Lipsiae 1912, 1929². * W.D. HOOPER, H.B. ASH (con Catón; TTr), London 1934, 1935², reimp. 1967. * M. E. SERGEENKO (TTrC), Moskva 1963. * B. TILLY (TC), London 1973. * *rust. 1*: J. HEURGON (TTrC), Paris 1978. * *rust. 2*: Ch. GUIRAUD (TTrC), Paris 1985. * *ling.* y *frg. gramm.*: G. GOETZ, F. SCHOELL, Leipzig 1910. * *ling.*: K.O. MÜLLER (TN), Lipsiae 1833. * R.G. KENT (TTrN), 2 vols., Cambridge, Mass. 1938, reimp. 1979. * *ling. 5*: J. COLLART (TTrN), Paris 1954. * *ling. 6*: E. RIGANTI (TTrC), Bologna 1978. * P. FLOBERT (TTrC), Paris 1985. * *ling. 8*: H. DAHLMANN (TTrC), Berlin 1940, reimp. 1966. * *ling. 10*: A. TRAGLIA (TTrC), Bari 1956. * *Men.*: F. BÜCHELER in der Petronausgave, Berlin 1871², 1922⁶ (rev. G. HERAEUS). * F. DELLA CORTE (TC), Genova 1953 (difícilmente accesible). * R. ASTBURY, Leipzig 1985. * J.-P. CÈBE (TTrC), Roma, fasc. 1: 1972, 2: 1974, 3: 1975, 4:

1977, 5: 1980, 6: 1983, 7: 1985, 9: 1990. * O. WEINREICH (Tr parcial), ed., Römische Satiren, Zürich 1949, 1962.[2] * W. KRENKEL (Tr parcial), Römische Satiren, Berlin 1970. * *ant. div.*: B. CARDAUNS (TC), 2 vols. , Mainz 1976. * *ant. div. 1-2.*: A.G. CONDEMI, Bologna 1964. * *Logistoricus: Curio de cultu deorum*: B. CARDAUNS (TC), tesis Köln, Würzburg 1960. * *vita p. Rom.*: B. RIPOSATI (TC; dis.), Milano 1939, reimp. corr. 1972. * *Gramm. frg.*: H. (= G) FUNAIOLI, Grammaticae Romanae fragmenta, Lipsiae 1907. V. también *ling.* ** *Concordancia, Índices*: W.W. BRIGGS, Jr., T.R. WHITE, C.G. SHIRLEY, Jr., Concordantia in Varronis libros *De re rustica*, Hildesheim 1983. * E. ZAFFAGNO, Index verborum quae in saturarum Menippearum fragmentis inveniuntur, en: Studi Noniani, Genova 1972, 2, 139-229. ** *Bibl.*: B. CARDAUNS, Stand und Aufgaben der Varroforschung (con una bibliografía de los años 1935-1980), AAWM 1982, 4. * J. COLLART, Varron grammairien et l'enseignement grammatical dans l'antiquité romaine 1934-1963, Lustrum 9, 1964, 213-241; 335-336. * G. GALIMBERTO BIFFINI, Rassegna di studi varroniani dal 1974 al 1980, Rieti 1981.

L. ALFONSI, *Le Menippee* di Varrone, ANRW 1, 3, 1973, 26-59. * R. ASTBURY, Select Menippean Satires of Varro, tesis Liverpool 1964. * R. ASTBURY, Varro and Pompey, CQ NS 17, 1967, 403-407. * G. BARRA, La figura e l'opera di Terenzio Varrone Reatino nel *De civitate Dei* di Agostino, Napoli 1969; v. también RAAN 44, 1969, 3-10. * K. BARWICK, Widmung und Entstehungsgeschichte von Varros *De ling.*, Philologus 101, 1957, 298-304. * G. BOISSIER, Études sur la vie et les ouvrages de M. Terentius Varron, Paris 1861. * S.F. BONNER, Anecdoton Parisinum, Hermes 88, 1960, 354-360. * E.W. BOWER, Some Technical Terms in Roman Education, Hermes 89, 1961, 462-477. * P. BOYANCÉ, Sur la théologie de Varron, REA 57, 1955, 57-84 (= Études sur la religion romaine, Roma 1972, 253-282). * S.H. BRAUND, ed., Satire and Society in Ancient Rome, Exeter 1989. * G. BROCCIA, *Logistoricus*. Per la storia del termine, Città di Castello Tiferno 1971. * H. CANCIK, Varro (*De poetis*) über Accius, Hermes 96, 1968, 252-253. * F. CAVAZZA, Studio su Varrone etimologo e grammatico. La lingua latina come modello di struttura linguistica, Firenze 1981. * J.-P. CÈBE, Notes sur les *Ménippées* de Varron. A propos de quatre fragments d'*Anthropopolis* et du *frg.* 73 BUECHELER de *Caprinum proelium*, REL 51, 1973, 100-122. * A. CENDERELLI, Varroniana. Istituti e terminologia giuridica nelle opere di M. Terenzio Varrone, Milano 1973. * E. CHRISTMANN, Varros Definition von *seges, arvum* und *novalis*, Hermes 117, 1989, 326-342. * J. COLLART, Varron, grammairien latin, tesis Paris 1952. * Atti del Congresso Internazionale di Studi Varroniani (Rieti 1974), 2 vols., Rieti 1976. * P. CUGUSI, Le *epistole* di Varrone, RCCM 9, 1967, 78-85. * H. DAHLMANN, Varro und die hellenistische Sprachtheorie, Berlin 1932, 1964[2]. * H. DAHLMANN, Varro, RE Suppl. 6, 1935, 1172-1277. * H. DAHLMANN, Varro *De sua vita ad Libonem*, Philologus 97, 1948, 365-368. * H. DAHLMANN, Bemerkungen zu den Resten der Briefe Varros, MH 7, 1950, 200-220. * H. DAHLMANN, Varros Schrift *De poematis* und die hellenistisch-römische Poetik, AAWM 1953, 3, 89-158. * H. DAHLMANN, Catus oder Cato? Noch ein-

mal der Titel von Varros *Logistoricus*, en: Navicula Chiloniensis. FS F. JACOBY, Leiden 1956, 114-122. * H. DAHLMANN y R. HEISTERHAGEN, Varronische Studien I: Zu den *Logistorici*, AAWM 1957, 4, 127-174. * H. DAHLMANN y W. SPEYER, Varronische Studien 2, AAWM 1959, II, 715-767. * H. DAHLMANN, Bemerkungen zu Varros Menippea *Tithonus*, περὶ γήρως, en: Studien zur Textgeschichte und Textkritik, FS G. JACHMANN, Köln 1959, 37-45. * H. DAHLMANN, Studien zu Varro *De poetis*, AAWM 1962, 10, 557-676. * H. DAHLMANN, Zu Varros Literaturforschung, besonders in *De poetis*, en: Entretiens 1 (Fondation Hardt) 9 (Varron), 1962, 1-31. * H. DAHLMANN, Kleine Schriften, Hildesheim 1970. * H. DAHLMANN, Varroniana, ANRW 1, 3, 1973, 3-25. * H. DAHLMANN, Zu Varros antiquarisch-historischen Werken, besonders den *Antiquitates rerum humanarum et divinarum*, en: Dialogos, FS H. PATZER, Wiesbaden 1975, 129-138. * R.J. DAM, De analogia. Observationes in Varronem grammaticamque Romanorum, tesis Utrecht 1930. * F. DELLA CORTE, La filologia latina dalle origini a Varrone, Torino 1937, 1981². * F. DELLA CORTE, Varrone, il terzo gran lume romano, Genova 1954, amp. 1970². * F. DELLA CORTE, L'idea della preistoria in Varrone, Atti del Congresso Internazionale di Studi Varroniani, Rieti (1974) 1976, 1, 111-136. * L. DESCHAMPS, Étude sur la langue de Varron dans les *Satires Ménippées*, 2 vols. , Paris 1976. * L. DESCHAMPS, Varron, les lymphes et les nymphes, en: Hommages à R. SCHILLING, Paris 1983, 67-83. * L. DESCHAMPS, *Victrix Venus*. Varron et la cosmologie empédocléenne, en: Beiträge zur altitalischen Geistesgeschichte. FS G. RADKE, Münster 1986, 51-72. * L. DESCHAMPS, Échos varroniens dans Virgile, ou De la poésie de l étymologie, FS J. VEREMANS, Bruxelles 1986, 86-100. * L. DESCHAMPS, Le paysage sabin dans l'oeuvre de Varron, Humanitas 37-38, 1985-1986, 123-137. * L. DESCHAMPS, *Maia Volcani* éclairée par un passage des *Antiquitates rerum humanarum* de M. Terentius Varro Reatinus, en: Laurea corona. Studies in Honour of E. COLEIRO, Amsterdam 1987, 30-36. * H. DOHR, Die italischen Gutshöfe nach den Schriften Catos und Varros, tesis Köln 1965. * H. DÖRRIE. Zu Varros Konzeption der *theologia tripertita* in den *Antiquitates rerum divinarum*, en: Beiträge zur altitalischen Geistesgeschichte. FS G. RADKE, Münster 1986, 76-82. * J. Ch. UMONT, Les *operarii* de Varron (*Res rusticae* 1, 17, 2-3), RPh 60,1986, 81-88. * H. ERKELL, Varroniana. Topographisches und Religionsgeschichtliches zu Varro, *De lingua Latina*, en: ORom 13, 1981, 35-39. * H. ERKELL, Varroniana II. Studi topografici in Varro, *De lingua Latina* 5, 45-50, ORom 15, 1985, 55-65. * D. FEHLING, Varro und die grammatische Lehre von der Analogie und der Flexion, Glotta 35, 1956, 214-270; 36, 1957, 48-100. * M. FUHRMANN, Das systematische Lehrbuch, Göttingen 1960, 69-78. * H. GELLER, Varros Menippea Parmeno, tesis Köln 1966. * L. GERSCHEL, Varron logicien, I: Étude sur une séquence du *De lingua Latina*, Latomus 17,1958, 65-72. * G. GOETZ, Varro *De re rust.* in indirekter Überlieferung, FS W. JUDEICH, Weimar 1929, 45-67. * P. GRIMAL, J. PRÉAUX, R. SCHILLING, Varron, grammaire antique et stylistique latine. FS J. COLLART, Paris 1978. * P. GRIMAL, Encyclopédies antiques, CHM 9, 3, 1965-66, 459-482. * H. HAGENDAHL, Au-

gustine and the Latin Classics, with a Contribution on Varro by B. CARDAUNS, Göteborg 1967. * A. HAURY, Ce brave Varron ..., FS J. CARCOPINO, Paris 1966, 507-513. * R. HEISTERHAGEN, Die literarische Form der *Rerum rusticarum libri* Varros, tesis Marburg 1952. * N. HORSFALL, Varro and Caesar. Three Chronological Problems, BICS 19, 1972, 120-128. * W. HÜBNER, Varros *instrumentum vocale* im Kontext der antiken Fachwissenschaften, AAWM 1984, 8. * R.G. KENT, A Roman Talks About Latin, CW 1936, 30, 35-39. * W.A. KRENKEL, Varroniana I, II. (Men. 519 B.; 531 B.), WZ Rostock 20, 1971, 429-441. * K.F. KUMANIECKI, De Varronis libro isagogico ad Pompeium eiusque dispositione, ACD 10-11, 1974-1975, 41-44. * K. LATTE, *Augur* und *templum* in der Varronischen Auguralformel, Philologus 97, 1948, 143-159. * E. LAUGHTON, Observations on the Style of Varro, CQ NS 10, 1960, 1-28. * Y. LEHMANN, Varron et la médecine, en: Médecins et médecine dans l'antiquité. Articles réunis et édités par G. SABBAH. Avec, en complément, les Actes des Journées d'étude sur la médecine antique d'époque romaine (Saint-Étienne, 14-15 mai 1982). Université de Saint-Étienne 1982, 67-72. * Y. LEHMANN, La «tripartition divine» de Varron, en: Hommages à R. SCHILLING, Paris 1983, 147-157. * Y. LEHMANN, La dette de Varron à l'égard de son maître Lucius Aelius Stilo, MEFRA 97, 1, 1985, 515-525. * P. LENKEIT, Varros Menippea *Gerontodidaskalos*, tesis Köln 1966. * G. LENOIR, A propos de Varron, critique littéraire. La notion de proprietas, REL 49, 1971, 155-161. * M. LEROY, Théories linguistiques dans l'antiquité, LEC 41, 1973, 385-401. * R. MARTIN, Recherches sur les agronomes latins et leurs conceptions économiques et sociales, Paris 1971. * A. MARZULLO, Le *satire Menippee* di M. Terenzio Varrone. La commedia arcaica e i sermones, Modena 1958. * E. MISDARIIS, Sulla datazione e alcuni nuovi frammenti delle *Antiquitates rerum divinarum*, AFLT 1, 1964-65, 255-269. * B. MOSCA, Satira filosofica e politica nelle *Menippee* di Varrone, ASNP 6, 1937, 41-77. * Rob. MÜLLER, Varros *Logistoricus* über Kindererziehung. Leipzig 1938. * D. MUSTI, Varrone nell' insieme delle tradizioni su Roma quadrata, en: Atti del convegno Gli storiografi latini tramandati in frammenti (Urbino, 9-11 maggio 1974), publ. Urbino 1975, 297-318. * C. NICOLET, Varron et la politique de Caius Gracchus, Historia 28, 1979, 276-300. * E. NORDEN, In Varronis *Saturas Menippeas* observationes selectae, tesis Leipzig 1891 (= JKPh, Supl. vol. 18, 1892, 265-352). * E. NORDEN, Varro's Imagines, ed. B. KYTZLER, Berlin 1990. * G. PASCUCCI, Le componenti linguistiche del latino secondo la dottrina varroniana, en: Studi su Varrone, sulla retorica, storiografia e poesia latina. FS B. RIPOSATI, Rieti 1979, 339-363. * J. PÉPIN, La théologie tripartite de Varron. Essai de reconstitution et recherche des sources, REAug 2, 1956, 265-294. * W. PFAFFEL, *Quartus gradus etymologiae*. Untersuchungen zur Etymologie Varros in *De lingua Latina*, Königstein/Ts. 1981. * U. PIZZANI, Il filone enciclopedico nella patristica, Augustinianum 14, 1974, 667-696. * A. POCIÑA PÉREZ, Varrón y el teatro latino, Durius 3, 1975, 291-321. * J.G. PRÉAUX, Un fragment retrouvé du *De rerum natura* de Varron, Résumé in RBPh 41, 1963, 622-623. * G. PUCCIONI, Il problema delle fonti storiche di S. Girolamo, ASNP 25, 1956, 191-212.

* C. QUESTA, L'antichissima edizione dei Cantica di Plauto, RFIC 102, 1974, 58-79. * J. RAMMINGER, Varronisches Material in den Scholien zu Lukan, Pharsalia 2, 356; 359; 371, Maia NS 37, 1985, 255-259. * G. RANUCCI, Il libro 20 delle *Res humanae* di Varrone, en: Studi Noniani 2, Genova 1972, 107-137. * J.-C. RICHARD, Varron, L'*Origo gentis Romanae* et les Aborigènes, RPh 57, 1983, 29-37. * J.S. RICHARDSON, The Triumph of Metellus Scipio and the Dramatic Date of Varro r.r. 3, CQ NS 33,1983, 456-463. * B. RIPOSATI, La fortuna dei frammenti«storici» di Varrone Reatino, Atti del convegno Gli storiografi latini tramandati in frammenti (Urbino, 9-11 maggio 1974), publ. Urbino 1975, 319-329. * F. RITSCHL, Opuscula philologica 3, Leipzig 1877. * I. RÖTTER, Varros Menippea περὶ ἑδεσμάτων, tesis Köln 1969. * E. DE SAINT-DENIS, Syntaxe du latin parlé dans les *Res rusticae* de Varron, RPh 21, 1947, 141-162. * K. SALLMANN, M. Terentius Varro und die Anfänge der Mikrobiologie, Gymnasium 83, 1976, 214-228. * A. SALVATORE, Scienza e poesia in Roma. Varrone e Virgilio, Napoli 1978. * P. L. SCHMIDT, Invektive, Gesellschaftskritik, Diatribe? Typologische und gattungsgeschichtliche Vorüberlegungen zum sozialen Engagement der römischen Satire, Lampas 12, 1979, 259-281. * P.L. SCHMIDT, *Postquam ludus in artem paulatim verterat*. Varro und die Frühgeschichte des römischen Theaters, en: G. VOGT-SPIRA, ed., Studien zur vorliterarischen Periode im frühen Rom, Tübingen 1989, 77-133. * R. SCHROETER, Studien zur varronischen Etymologie, AAWM 1959, 12, 769-887. * R. SCHROETER, Die varronische Etymologie, Entretiens (Fondation Hardt) 9 (Varron), 1963, 79-116. * D. SHANZER, The Late Antique Tradition of Varro's *Onos Lyras*, RhM 129, 1986, 272-285. * E. SIEBENBORN, Die Lehre von der Sprachrichtigkeit und ihre Kriterien. Studien zur antiken normativen Grammatik, Amsterdam 1976. * D.L. SIGSBEE, The *Paradoxa Stoicorum* in Varro's *Menippeans*, CPh 71, 1976, 244-248. * M. SIMON, Das Verhältnis spätlateinischer Enzyklopädien der *artes liberales* zu Varros *Disciplinarum libri novem*, tesis Jena 1963. * M. SIMON, Zur Überlieferungsgeschichte von Varros *Disciplinarum libri IX*, Philologus 108, 1964, 142-144. * M. SIMON, Zur Abhängigkeit spätrömischer Enzyklopädien von Varros *Disciplinarum libri*, Philologus 110, 1966, 88-101. * J.E. SKYDSGAARD, Varro the Scholar. Studies in the First Book of Varro's *De re rustica*, Kobenhavn 1968. * D. J. TAYLOR, *Declinatio*. A Study of the Linguistic Theory of Marcus Terentius Varro, Amsterdam 1974. * D.J. TAYLOR, Varro's Mathematical Models of Inflection, TAPhA 107, 1977, 313-323. * L.R. TAYLOR, Varro's *De gente populi Romani*, CPh 29, 1934, 221-229. * Varron. Six exposés et discussions, Entretiens (Fondation Hardt) 9, Vandoeuvres 1963. * Varron, grammaire antique et stylistique latine. Recueil offert à J. COLLART, Paris 1978. * E. VETTER, Zum Text von Varros Schrift über die lateinische Sprache, RhM 101, 1958, 257-285; 289-323. * J.H. WASZINK, Varro, Livy and Tertullian on the History of Roman Dramatic Art, VChr 2, 1948, 224-242. * K.D. WHITE, Roman Agricultural Writers 1: Varro and his Predecessors, ANRW 1, 4, 1973, 439-497. * K.D. WHITE, Roman Farming, London 1970. * E. WOYTEK, Sprachliche Studien zur Satura Menippea Varros, Wien 1970. * E. WOYTEK, Stilistische Unter-

suchungen zur Satura Menippea Varros, Eranos 70, 1972, 23-58. * B. ZUCCHELLI, Varro logistoricus. Studio letterario e prosopografico, Parma 1981. * H.J. ZUMSANDE, Varros Menippea *Papia Papae* περὶ ἐγκωμίων, tesis Köln 1970.

JURISTAS ROMANOS

Generalidades

La literatura jurídica es una de las más originales, relevantes y duraderas creaciones de Roma. Recordamos anticipadamente algunas de sus características generales.

Fuentes del derecho son en menor medida leyes y deliberaciones senatoriales; de modo decisivo colaboran en la creación del derecho bien los jurisconsultos,[1] bien los magistrados[2] y los soberanos que recurren a su consejo; particular importancia tienen las decisiones imperiales del establecimiento del derecho y de la administración de justicia. Se trata de un derecho desarrollado: se desarrolla ciertamente con estratos jurídicos diversos, pero existe la conciencia de la continuidad en el ámbito de un cuadro social dado por supuesto tácitamente.

La literatura jurídica en sentido propio, de cuyos géneros hablaremos particularmente más adelante, es obra de gente del oficio. Se parte al comienzo de la solución de casos específicos y del comentario, orientado a la praxis, de textos consagrados. En el curso de la evolución obras didácticas y colecciones[3] preparan cada vez más el camino para una sistematización (aunque limitada), que constituye un presupuesto para la recepción por parte de las épocas sucesivas.

Las exigencias de la persona –un descubrimiento espiritual de los romanos– y la protección de la propiedad se encuentran muchas veces en el centro del interés. Todavía en el siglo II a.C. se tratan a fondo cuestiones de derecho público, pero con las guerras civiles y el imperio pasan a segunda fila para reemerger sólo

1. En todos los parágrafos sobre la literatura jurídica el autor debe preciosos consejos a Detlef Liebs y a Christina Martinet. El derecho acuñado por los juristas es considerado ya parte del *ius civile* por Cicerón (*top.* 28) en época republicana. Para la problemática, v. WIEACKER, Rechtsgeschichte I, 496 s. n. 25.

2. La jurisdicción pretorial es innovadora en cuanto que, adaptándose a las necesidades prácticas, supera poco a poco el formalismo y el ritualismo antiguo: contribuyen, por otra parte, a precisar conceptos romanos tradicionales (*bona fides, fraus*) consideraciones éticas relacionadas con casos concretos, no sin el estímulo, ciertamente, de la παιδεία helenística.

3. En la forma que el derecho romano recibe entonces, en las grandes colecciones de la antigüedad tardía, se convierte en la base del derecho europeo de la Edad Moderna; F. WIEACKER, Privatrechtsgeschichte der Neuzeit unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Entwicklung, Göttingen 1967²; G. WESENBERG, Neuere deutsche Privatrechtsgeschichte im Rahmen der europäischen Rechtsentwicklung, refund. G. WESENER, Wien 1985⁴.

en época tardía en sectores particulares. La amplia limitación al derecho privado, políticamente menos peligroso, garantiza la supervivencia de la ciencia jurídica en la época imperial.

Finalmente el derecho romano, como exigen las múltiples relaciones de los romanos, supera ya en época antigua el círculo de los ciudadanos (*ius gentium*),[1] debe por tanto dejar atrás, también en el modo de pensar, la propia limitación nacional para tomar en consideración, al menos embrionariamente, lo que tiene validez universal (hasta el derecho natural);[2] no faltan repercusiones de esta evolución en el derecho romano. Ellas facilitan la propia identificación y, más adelante, la transferencia a otras culturas.

La cumbre de la ciencia jurídica romana en el siglo II d.C. coincide con el gobierno de los emperadores «iluminados» y empeñados en un ordenamiento jurídico humano. La actividad de los juristas clásicos y postclásicos eleva a norma la praxis de aquellos soberanos. El hecho de que muchas disposiciones del derecho romano muestran en su contenido la impronta del espíritu avanzado de aquella época explica su fuerza emancipadora siempre redescubierta por las épocas sucesivas.

Precedentes griegos

La literatura jurídica de los romanos bebe en las fuentes griegas en mucha menor medida que las otras formas de la vida espiritual de Roma. Ya el comienzo es diverso: mientras en Grecia se ejercita el derecho de la *polis*, en Roma se trata de un sistema jurídico referido a la persona.[3]

Por lo demás, la idea de la codificación del derecho es de origen griego. En la época de los comienzos de la redacción escrita y del consolidarse del estado secularizado pertenecen a Atenas la legislación de Dracón (hacia el 624 a.C.) y la de Solón, (594/93 a.C.), a Creta las leyes cívicas de Gortina (mitad del s. V a.C.) e (igualmente en torno al 450 a.C.) las *Leyes de las XII Tablas* a Roma. Después de un periodo en que el derecho toma forma, los plebeyos consiguen que se confíe a una comisión de diez miembros el encargo de poner por escrito y publicar las normas jurídicas. Ellas son vinculantes para todos y también su observancia puede ser controlada por todos. Con ocasión de la redacción de las *XII Tablas* fueron enviados emisarios a Atenas;[4] se admite, al menos, una influencia de la Magna Grecia.

---

1. Desde el 242 a.C. hasta el 212 d.C. hubo en Roma *praetores inter (cives et) peregrinos*.

2. En tales exploraciones se explicitan al mismo tiempo, bajo la influencia griega, ciertos principios de la sensibilidad jurídica romana (v. Universo conceptual II).

3. Para la referencia a la *polis* latente en el derecho romano, v. Universo conceptual II.

4. Liv. 3, 31, 8; 3, 32, 6; Dionys. 10, 52; G. CIULEI, Die *XII Tafeln* und die römische Gesandschaft nach Griechenland, ZRG 64, 1944, 350-354; J. DELZ, Der griechische Einfluß auf die Zwölfafelgesetzgebung, MH 23, 1966, 69-83; WIEACKER, Rechtsgeschichte 300-304.

Más importante para el desarrollo y para la universalidad del derecho romano es el hecho de que, sobre todo a partir de la última época republicana –indudablemente bajo el influjo indirecto del pensamiento griego, pero de un modo sorprendentemente autónomo–, se comienza a dar forma científica a la propia materia. Ésta está sujeta a una división, de forma comparable al sistema de la retórica,[1] y puede, por tanto, convertirse en objeto de análisis y de aprendizaje; recursos a medidas generalmente obligatorias como *bona fides* y *aequius melius* hacen posible la universal aceptación del derecho romano. Esto se puede atribuir a la influencia de la actividad científica del helenismo y a una estructura mental de impronta estoica, capaz de desarrollar conceptos generales. Pero éstas no son más que categorías generales; para lo que los romanos han realizado en el campo específico de la ciencia del derecho, no existe un modelo griego inmediato.

Desarrollos romanos

Salido de la actividad de los pontífices y tutelado por ellos, el derecho se aparta lentamente de sus orígenes sacrales.[2] Una primera legislación de amplio espectro se realiza con las *Leyes de las XII Tablas* (v. más abajo Literatura jurídica del periodo republicano); del periodo republicano conocemos además unas 700 leyes. Una contribución esencial para la adaptación a las circunstancias cambiantes es aportada por los edictos de los magistrados que dictan el derecho. El desarrollo ulterior del derecho romano, sin embargo, sigue la huella de las respuestas de los grandes juristas, que al comienzo forman parte de la clase senatorial.

Una época nueva de la jurisprudencia comienza poco más o menos con el paso del siglo II al I a.C., en el momento en que se alcanza un nivel más alto de intelectualización. Por el contrario, con el paso al principado no se registra al comienzo ninguna fractura en la evolución del derecho. El gran Servio Sulpicio Rufo todavía forma parte de los senadores.

---

1. J. STROUX (Römische Rechtswissenschaft und Rhetorik, Potsdam 1949) demuestra la verosimilitud de que los principios del derecho, como aparecen expresados en los *Digesta*, no nacen en la antigüedad tardía, sino que se desarrollaron en época clásica bajo la influencia de la doctrina retórica romana y de la práctica educativa. La *scientia* de los *juris periti* existe relativamente temprano (Pomp. *dig.* 1, 2, 2, 35). Ya en el siglo II a.C. se empiezan a registrar sistemáticamente fenómenos aislados (*genera furti, genera tutelarum*). El periodo clásico del derecho, la época de las formulaciones canónicas –prescindiendo del escrito ciceroniano perdido *De iure civili in artem redigendo* (Cic. *de orat.* 1, 87; Gell. 1, 22, 7; G. LA PIRA, La genesi del sistema nella giurisprudenza romana. L'arte sistematrice, BIDR 42, 1934, 336-355; H.J. METTE, *Ius civile in artem redactum*, Göttingen 1954)– tiene lugar en el siglo II d.C. con los *Digesta* de Juventino Celso y Salvio Luliano, así como las *Institutiones* de Gayo; las categorías retóricas (WIEACKER, Rechtsgeschichte 1, 662-675) ejercen una influencia, entre otras cosas, sobre la *quaestio facti*, los *Topica* retóricos inciden en la formación de los conceptos y de las reglas (*ibid.* 51); gramática y teoría lingüística influyen sobre todo en la interpretación textual (*ibid.* 653-660).

2. R. DÜLL, Rechtsprobleme im Bereich des römischen Sakralrechts, ANRW 1, 2, 1972, 283-294.

Sin embargo, ya a partir del siglo I a.C. aumenta el número de los caballeros entre los *iurisconsulti*; se trata muchas veces de miembros de familias eminentes de las ciudades provinciales itálicas. Desde Augusto en adelante los soberanos consiguen ligar a sí cada vez más estrechamente a los juristas; primeramente los que reciben del príncipe el *ius respondendi* son juristas de rango senatorial: se amplían las competencias del tribunal y de las deliberaciones senatoriales. Después del gobierno de los libertos familiares de Claudio se desarrolla el consejo imperial (98-180 d.C.), ocupado cada vez más por magistrados imperiales de rango ecuestre; en él tienen un papel importante los juristas. En consecuencia, a partir del siglo II d.C. siguen cada vez más la carrera ecuestre[1] en lugar de la senatorial;[2] están más próximos al emperador que al senado. La crisis del poder imperial en el siglo III comporta también, efectivamente, un declive de la litertura jurídica. En correspondencia con la creciente extensión del derecho de ciudadanía (que culmina en el 212 con la *Constitutio Antoniniana*) el derecho romano se desarrolla en la dirección de un verdadero y propio derecho del imperio; queda fuertemente marcado por la ilustrada humanidad de los emperadores del siglo II.

En la antigüedad tardía, la legislación imperial exige el monopolio de jurisdicción; desde Constantino, los juristas sólo pueden actuar bajo el nombre del emperador o bajo un seudónimo. Por encargo de los emperadores los juristas preparan las grandes colecciones de textos, sobre las que más tarde se fundará el derecho europeo. El clasicismo jurídico de Justiniano marca una conclusión y un nuevo comienzo.

Técnica literaria[3]

De la forma de los escritos jurídicos a menudo sólo podemos hacernos una idea indirectamente: ninguna de las obras principales nos ha llegado en su integridad; poseemos solamente las *Institutiones* de Gayo, una obra didáctica para principiantes. Para todo lo restante, aparte de excepciones (v. volumen 2, cap. 5, III, D, 2), estamos reducidos esencialmente a citas en los *Digesta* o *Pandectae* recopiladas de fuentes más antiguas bajo Justiniano. Se pueden distinguir los tipos de texto que siguen:

---

1. Piénsese en Volusio Meciano (*praefectus Aegypti*, hacia el 161 d.C.), Cervidio Escévola (*praefectus vigilum*, 175 d.C.), Papiniano († 212 d.C.), Julio Pablo y Ulpiano (época de los Severos), Modestino (*praefectus vigilum*, hacia el año 228; D. LIEBS, ZRG 100, 501).

2. Recorren todavía la carrera senatorial Juvencio Celso (cónsul por segunda vez en el 129 d.C.) y Salvio Juliano (cónsul en el 148 d.C.), probablemente el más grande de los juristas.

3. La categoría «Técnica literaria» se trata aquí, obviamente, presentando los principales tipos de texto; excelente D. LIEBS en: FUHRMANN, LG 195-208; sobre los tipos de obras: WIEACKER, Rechtsgeschichte I, 53 s. con n. 73.

Al tipo literario *casuístico*, particularmente característico de los romanos, pertenecen las colecciones de *responsa* (testimoniadas con seguridad a partir de Neracio). Originariamente un *responsum* consiste sólo en la presentación de las circunstancias del hecho y en el veredicto (no explicado). Más tarde –en Papiniano– se da una motivación, aunque concisa.

Epístolas (introducidas por Labeón o, lo más tarde, por Próculo) y obras con títulos que subrayan la variedad del contenido[1] son formas particularmente libres; su ámbito se mueve entre el simple *responsum* y la epístola didáctica teórica.

Quaestiones[2] o *Disputationes*[3] afrontan casos concretos y cuestiones jurídicas particulares más detalladamente de lo que sería posible en el marco de un *responsum*.

Colecciones de veredictos (*sententiae, decreta*) tienen, contrariamente a nuestras expectativas, un papel subordinado, salvo que se trate de veredictos imperiales.[4]

Los *Digesta* reúnen las contribuciones de un autor o de una escuela en una colección; existen desde la época republicana tardía.[5]

Otro tipo literario está constituido por los *Comentarios*. Aquí influyen modelos literarios: el helenismo conoce comentarios a poetas, oradores, escritores de filosofía y de medicina. Las formas son las del detallado y continuado *Hypomnema* y la de los *Scholia* (originariamente breves, después cada vez más extensos) que se introducen sobre puntos concretos.

Al primer grupo pertenecen los *comentarios a las leyes y a los edictos*. Se comentan las *Leyes de las XII Tablas*, perfeccionándolas al mismo tiempo; comenzó Elio Sexto, y Labeón escribió al menos dos libros sobre estas leyes. El *comentario a los edictos* de Servio Sulpicio Rufo comprende dos volúmenes; los dos grandes Labeones, por lo menos sesenta. Este gran jurista determinó la forma de comentario.

Del mismo modo se multiplican las interpretaciones del edicto pretorial[6] y

---

1. *Coniectanea* (Alfeno Varo), *Membranae* (Neracio), *Variae lectiones* (Pomponio), *Pithana* (Labeón), *Bene dicta* (Cascelio).

2. En forma de ζητήματα desde el siglo II: de Celso, Africano, Cervidio Escévola, Papiniano, Tertuliano, Pablo.

3. De Trifonino y Ulpiano (época de los Severos).

4. Aristón, *Decreta Frontiana* [MOMMSEN: *Frontiniana*] (bajo Trajano); Pablo, *Libri VI imperialium sententiarum in cognitionibus prolatarum*.

5. Aufidio Namusa publicó 140 libros de la escuela de Servio Sulpicio (cónsul en el 51 a.C.), Alfeno Varo (*consul suffectus* en el 39 a.C.) 40 libros de *Digesta* (lo que se ha conservado da impresión de vivacidad e independencia); en el siglo II d.C. Pomponio publica *Digesta ab Aristone*; Celso publica 39 libros e inmediatamente (hacia el 150 d.C.) el célebre Juliano 90 libros. En estas obras pueden mezclarse con la casuística elementos dogmáticos y explicativos.

6. En el siglo II aumenta la extensión: S. Pedio escribe por lo menos unos 50 libros, Pomponio por lo menos unos 150; en el periodo clásico tardío Pablo 78 libros, Ulpiano 81 (éstos entraron en los *Digesta*).

también del edicto del gobernador provincial.[1] Estos comentarios citan primero el pasaje a ilustrar: «el pretor dice...». Sigue una explicación: «esto significa...». En este punto puede ser formulada una cuestión que se desprende de ello, resuelta con un: «yo pienso que...». Bastantes comentaristas se extienden en largos *excursus* ajenos al problema (Pablo), otros se atienen más estrictamente al texto de base (Ulpiano).

Por el contrario los *comentarios a escritos jurídicos*[2] se redactan al principio concisamente en forma de escolios; a menudo se trata de *notae* con tendencia crítica. Estas obras se tratan en la enseñanza teórica, ya que para el romano el derecho se funda no en último lugar en la autoridad de juristas reconocidos. De la praxis escolar nace como tipo de texto el compendio comentado.[3]

A partir de Pomponio y de los postclásicos también los comentarios a los escritos jurídicos se hacen más detallados.[4] A diferencia de los comentarios de carácter no jurídico, el texto base no es ya el objeto principal, sino simplemente una ocasión para la exposición de la materia de derecho privado orientada a las necesidades de la propia época o de una argumentación propia.

Una adherencia menos puntual –pero con sensibilidad para una ordenación sistemática autónoma de la materia y también un mínimo de creatividad literaria– se da por supuesta en *los escritos didácticos.* Éstos se originan solamente una vez que el horizonte espiritual de los romanos comienza a ampliarse mediante el contacto con la cultura griega.[5] Una primera cumbre está marcada por los *Iuris civilis libri XVIII* del pontífice Q. Mucio Escévola (cónsul en el 95 a.C.). Este noble y culto jurista, verdadera encarnación de los mejores aspectos de la romanidad, pone la ciencia del saber estoica al servicio de las definiciones jurídicas[6] y se procura méritos duraderos para una sistematización del derecho.

La validez de un clásico fue conquistada por el *Ius civile* de Masurio Sabino,

---

1. Gayo (30 libros), Calístrato (bajo Septimio Severo: 6 libros), Furio Anthiano (final del s. III: por lo menos 5 libros).

2 Siglo I a.C.: Servio Sulpicio, *Reprehensa Scaevolae capita* o *Notata Mucii*; siglo I d.C.: Próculo (a los *Posteriora* de Labeón); los clásicos tardíos Marcelo, Cervidio Escévola, Ulpiano y Pablo se enfrentan con obras clásicas como los *Digesta* de Juliano y los *Responsa* de Papiniano.

3. *Labeonis posteriorum a Iavoleno epitomatorum libri X, Labeonis phitanôn a Paulo epitomatorum libri VIII.* Javoleno, Neracio, Pomponio publican *Ex Plautio libri V o VII*, Juliano *Ex Minicio libri VI.*

4. El *Ius civile* de Masurio Sabino es comentado por clásicos tardíos en un número de libros creciente; en el caso de Ulpiano debían de ser aproximadamente 68, 51 de ellos conservados incompletos. (*Libri ad Sabinum*).

5. M. Porcio Catón Liciniano († alrededor del 152 a.C.), hijo del Censor, compone *Commentarii iuris civilis*, M. Junio Bruto (mitad del s. II a.C.) *Libri III de iure civili* en forma de diálogo.

6. Escribe también un *Liber singularis* ὅρων. Hasta el siglo II d.C. su obra principal es comentada más veces.

en sólo tres libros, compuesto bajo el emperador Tiberio. El título *Ius civile*, empleado por última vez por C. Casio Longino (cónsul en el 30 d.C.), cede después el paso al título *Regulae* (a partir de Neracio, que trabaja bajo Trajano). Cada uno de los autores conocidos por nosotros da una ordenación diversa a la propia materia. Es posible que la única obra conservada de Gayo (surgida en Berito hacia el 160), una introducción para principiantes (*Institutionum libri IV*), siga más o menos los *Regularum libri XV* de Neracio. La sistematización extraordinariamente acentuada de cada detalle parece, por lo que podemos juzgar, mérito de Gayo.[1] Los libros didácticos de la retórica pueden servir de modelo en este aspecto.[2]

Exposiciones monográficas presentan casuística sobre un sector particular, pero a menudo renuncian, contra nuestras expectativas, a valorar esmeradamente todos los puntos de vista relativos a una determinada cuestión. Se tratan en primer lugar sectores completos –por ejemplo derecho sacral, especialmente pontifical y augural, más raramente temas particulares de derecho privado.[3] En la época imperial el derecho sacral y el público pasan en un primer tiempo a segunda fila. A partir del siglo II d.C. la temática se enriquece, primero sin salir del cuadro del derecho privado, despues se añaden derecho penal público y derecho administrativo, fiscal, militar. Se trata de recopilación y clasificación de la praxis seguida hasta entonces, particularmente de las disposiciones imperiales. A pesar del ocasional perfeccionamiento del conocimiento jurídico el significado literario de los escritos de este tipo es escaso.

Lengua y estilo

El lenguaje de los juristas[4] es claro y durante mucho tiempo se conserva loablemente libre de tendencias a la moda. No se trata de una jerga profesional esotérica («latín jurídico»), sino del latín sencillo, que también es normal en otros sectores de la literatura técnica. Es, por otra parte, un lenguaje a menudo impersonal que no evita totalmente adornos desgastados; los elementos de la lengua colo-

1. Una nueva redacción corregida y aumentada en siete libros (*Res cottidianae sive aurea*) tuvo una difusión más reducida.

2. También componen *Institutiones* Calístrato (alrededor del 200 d.C.) y Florentino (final del s. III), quizá también ambos en Berito; con anterioridad Pomponio (mitad del s. II d.C.) había publicado en Roma *Enchiridii libri II*, de extensión más modesta; más tarde Pablo y Ulpiano publican dos libros de *Institutiones* cada uno, Marciano dieciséis. También son obras didácticas las *Pandectae* de Ulpiano y Modestino.

3. Manio Manilio y Ofilio (manuales sobre la redacción de contratos y testamentos), Servio Sulpicio (dote).

4. H.L.W. NELSON, Überlieferung, Aufbau und Stil von Gai Institutiones, Leiden 1981, 395-423, espec. 423.

quial,[1] que derivan de un cierto descuido o que pueden ser entendidos –por ejemplo en los *responsa*– como restos de una oralidad originaria, se mantienen dentro de límites razonables.

La literatura jurídica se diferencia del resto de la prosa técnica por la propia terminología específica y por la frecuencia de locuciones como *idem iuris est...*, *idem placet de...* Ciertos arcaísmos pueden ser interpretados como sobrios adornos –o mejor casi como manifestación natural de la dignidad del objeto.

La lengua de las leyes está marcada por las *XII Tablas*, aprendidas de memoria durante mucho tiempo, y muestra en parte un colorido arcaico. Los arcaísmos no son buscados, sino que se presentan, por así decir, por sí solos. Por lo demás, cuando Cicerón en su obra *De legibus* intenta también dar autoridad con un colorido arcaizante a textos de leyes redactados por él mismo, este reflejo literario deja ver el valor espiritual del lenguaje jurídico.

Algunos arcaísmos proceden también del lenguaje de las actas senatoriales y judiciales, condicionado como está por la tradición. Una cierta rigidez y formalismo son evidentes en locuciones como *diem, quo die*, con la repetición objetivamente inútil, pero que aumenta la impresión de exactitud, de la palabra de referencia en la oración relativa. Desdoblamientos orientados a desentrañar el concepto (a menudo ligados por el solemne *atque*), cuya intención tiene presumiblemente la finalidad de prevenir interpretaciones equivocadas, crean a veces la impresión del pleonasmo.

Características individuales sólo pueden reconocerse con un estudio bastante profundo. A veces parece que juristas particularmente agudos se distinguen también por el tratamiento meditado del lenguaje, pero no es posible recabar de esta observación una regla. Así Celso muestra una escritura incisiva y sentenciosa, Juliano sencilla y elegante, Gayo agradable y clara, Papiniano conceptuosa, extravagante y de difícil comprensión.[2] En el análisis estilístico es necesario, por lo demás, tener moderación en la búsqueda de rasgos, conducida a veces con métodos de investigación criminales: en Gayo, por ejemplo, la búsqueda de grecismos no ha conducido a ningún resultado evidente, de modo que su lengua no permite, en este aspecto, ninguna conclusión con respecto a su origen.[3] Ni siquiera la proxi-

1. Anacolutos, pleonasmos y similares; sobre la diferencia entre oralidad originaria y reelaboración postclásica: D. LIEBS, Römische Rechtsgutachten und *Responsorum libri*, en: G. VOGT-SPIRA, ed., Strukturen der Mündlichkeit in der römischen Literatur, Tübingen 1990, 83-94.

2. Gayo renuncia como pedagogo a la variación mediante sinónimos (L. HUCHTHAUSEN, ed., Römisches Recht, Berlin 1989³, p. XXVI); sobre papinianismos WIEACKER, Textstufen 337-339; sobre el estilo de Ulpiano, *ibid.* 267-270; WIEACKER, Rechtsgeschichte 1, 168 s.; T. HONORÉ, Ulpian, Oxford 1982, 47-85; 204-248; D. LIEBS, Gnomon 56, 1984, 444-449.

3. H.L.W. NELSON, *ibid.* 416 s.; reservas en D. LIEBS, Gnomon 55, 1983, 124.

midad a Cicerón constituye un criterio: ella no garantiza ni el origen itálico ni el extraitálico del autor –en el caso de que se la conciba como dependencia servil. El estilo de los juristas sólo está influenciado por la retórica[1] –con menoscabo de la precisión– en época tardía.

Universo conceptual I

La conciencia que los juristas romanos tienen del propio valor está en el contraste entre excesiva modestia y excesiva valoración de sí mismos.

Teniendo en cuenta la elevada contribución de los juristas al desarrollo del derecho romano sorprende que en un primer momento los juristas mismos parecen juzgarse más como intérpretes que como creadores de derecho. Cicerón, sin embargo, ya en la época republicana considera explícitamente la *auctoritas iurisconsultorum* como parte integrante del *ius civile* (*top.* 28; cf. Pompon. *dig.* 1, 2, 2, 5), y en el periodo clásico el derecho basado en una tradición jurídica incontrovertida (*veterum consensus*) es desde hace mucho tiempo vinculante. Según la leyenda todavía el gran Salvio Juliano considera con extraordinaria modestia que aprender es el objeto de su propia vida (Dig. 40, 5, 20).

Por el contrario, los juristas romanos de la época sucesiva –aunque son simples especialistas– se sienten los verdaderos sacerdotes y filósofos (Dig. 1, 1, 1).[2] Esta presunción tiene un lado bueno: no dieron nunca el último paso hacia la limitación a la propia especialidad –hacia el positivismo jurídico: también Papiniano, que carece de pretensiones sacerdotales, considera que un comportamiento contrario a la *pietas* y a los *boni mores* es absolutamente imposible para «nosotros» (los sometidos a la ley, por tanto también los juristas: Dig. 28, 7, 15), y lo demuestra con su propia muerte.[3] El motivo más profundo de esta concepción de sí mismo está en una doble reivindicación del estado de derecho romano: puesto que la *res publica* tiene un carácter sacral para los paganos, los juristas –aunque su cien-

1. WIEACKER, Textstufen 429-431 (pregunta dialógica, *occupatio,* anáfora, *deinosis,* de conformidad con el estilo de la cancillería de Constantino); totalmente distinta de esta influencia negativa es la positiva de la subdivisión sistemática de los tratados de retórica.

2. Las tres tareas de los juristas romanos antiguos –*agere, cavere, respondere*– están en la práctica estrechamente ligadas a las leyes (WIEACKER, Rechtsgeschichte 1, 497); cf. también D. NÖRR, *Iurisperitus sacerdos*, en Xenion, FS P.J. ZEPOS, Atenas, Freiburg 1973, 1, 555-572; que Ulpiano, que presenta la reivindicación sacerdotal, no sea personalmente un ángel, es harina de otro costal. M.J. SCHERMAIER, Ulpian als «wahrer Philosoph», en: *Ars boni et aequi*, FS W. WALDSTEIN, Stuttgart 1993, 303-322; W. WALDSTEIN, Zum Problem der *vera philosophia* bei Ulpian, en: Collatio iuris Romani. Études dédiées à H. ANKUM, Amsterdam 1995, 607-617.

3. Un luchador impresionante por la igualdad de los sometidos a la ley y contra los abusos del poder, las influencias y las corruptelas. P. ej., Pablo Dig. 39, 6, 3; 47, 2, 92; Ulpiano Dig. 47, 10. 13, 7; 48. 5, 14. 5.

cia secularizada se ha alejado mucho de sus orígenes pontificales– pueden ser designados metafóricamente como «sacerdotes» de la *Iustitia* personificada como divinidad. *Iustitia* es al mismo tiempo la más alta y completa virtud. En la medida en que en el imperio romano, que como estado universal posee significado cósmico, los juristas convierten en realidad la justicia ellos son por eso mismo «filósofos» –en el significado platónico.

Esta concepción de sí mismos de los frutos tardíos puede encontrarse en embrión desde época bastante antigua. Cicerón exige del político el conocimiento perfecto del derecho romano (*de orat.* 1, 166-202) y en *De re publica* pone a los legisladores por encima de los filósofos, ya que los primeros han obligado a pueblos enteros a lo que los segundos han enseñado con fatiga a un exiguo número de personas; en un grado de elevación correspondiente coloca a los jefes de estado. Aquí está ya explícita la referencia al *ius publicum* (*rep.* 1, 2). El mismo autor, además, en su *De oratore* hace que el gran jurista Escévola presente argumentaciones difundidas entre los juristas en la última época republicana (y más tarde): fundadores y salvadores de los estados no habrían sido personajes como los oradores, sino hombres perspicaces, independientemente también de su elocuencia; en su familia, por ejemplo, la ciencia del derecho tenía ya una larga tradición; y orgullosamente Escévola añade: *sine ulla eloquentiae laude* (Cic. *de orat.* 1, 35-44; especialm. 39). La autoridad de los jurisconsultos republicanos, cuando nobleza y doctrina coinciden, tiene, en efecto, un gran peso.

Así la alta concepción de sí mismos de los juristas, que pronto será también reforzada por una fuerte unión con el emperador y por la pérdida de la propia función por parte de la oratoria política, está ya preparada en el periodo republicano tardío.

Universo conceptual II

En Roma la valoración del caso particular está en pie en los albores del pensamiento jurídico. La elaboración de las definiciones y la sistematización del derecho romano en aquella forma no habrían sido posibles ciertamente sin el encuentro con el pensamiento griego, pero muestran una independencia mucho mayor de la que es posible observar en otros sectores de la vida espiritual.

La sistematización comienza relativamente tarde. Por eso en el periodo en el que tiene origen la mayor parte de los monumentos literarios de los que nos ocupamos, el derecho romano no es el sistema rígido que hemos hecho de él a partir del tardomedievo, sino un trozo de vida. Puesto que la vida cotidiana de todo romano está llena de experiencias jurídicas y éstas a su vez están ligadas a los *mores maiorum*, al horizonte conceptual del derecho le corresponde también un notable significado para la comprensión de la literatura artística.

El derecho romano se basa en primer lugar en un cierto número de concep-

tos indígenas situables entre el derecho y la moral.[1] Arraigados en una praxis dinámica, sólo pueden ser comprendidos en relación con ella. Las *boni mores*, las *mores maiorum* se convierten en el *ius civile* en un principio regulador importante. Lo que no está de acuerdo con ellas está sujeto a veredicto;[2] pero también se sabe, al contrario, que no todo lo que está permitido es moralmente bueno.[3]

Con los conceptos fundamentales de *ius* y de *fas* no se designa en origen una contraposición entre dos ordenamientos normativos diversos –derecho humano y divino–, sino que ambos se refieren a la admisibilidad de un comportamiento concreto («facultad de intervención»); *fas* designa la presencia general de las condiciones previas, *ius* el margen de acción absoluto correspondiente en cada ocasión dentro de lo permitido.[4] También los límites entre *iustum* y *aequum* –este último se refiere al comportamiento jurídico concreto, originariamente en el sentido de la *iustitia commutativa*– son fluidos; no se trata de ningún modo de una contraposición.

Más tarde, sin embargo, el *ius* es, según Celso (en Ulpiano *dig.* 1, 1, 1 *pr.*), *ars boni et aequi*, el ordenamiento bueno y justo de las condiciones de vida. Más tarde muchos conceptos son interpretados conforme al modelo del pensamiento griego: así Ulpiano (*dig.* 1, 1, 1 *pr.*) hace derivar *ius* de *iustitia*, aunque este término se haya desarrollado sólo como un papel equivalente a δικαιοσύνη. *Aequitas* está equiparada ἐπιείκεια. Pablo (*dig.* 1, 1, 11; cf. Ulp. *dig.* 1, 1, 1, 3) define los preceptos de acción encontrados en todas partes, también entre los animales, como derecho natural[5] (*cum id, quod semper aequum ac bonum est, ius dicitur, ut est ius naturale*). Gayo se apoya en la razón natural común a todos los pueblos (*dig.* 1, 1, 9), Justiniano (*inst.* 1, 2, 11) en la *providentia* divina.

A diferencia del derecho griego, que siempre está referido a la *polis*, el derecho romano se basa en el derecho privado.[6] El partir de la persona corresponde al hecho de que los romanos descubrieron de manera particular la *voluntad*. Ella es fuente del

1. Para algunos de ellos cf. nuestro capítulo introductorio «Mentalidad»; en general: SCHULZ, Prinzipien.

2. Así, por ejemplo, en un pacto sucesorio, Dig. 45, 1, 61.

3. Pablo, *dig.* 50, 17, 144 *pr. non omne, quod licet, honestum est*; v. también Mod. *dig.* 50, 17, 197.

4. *Ius* y *fas convergen* (Isid. orig. 5, 2, 2; Serv. *georg.* 1, 269; cf. Rhet. *Her.* 2, 12, 20); O. BEHRENDS, *Ius* und *ius civile*. Untersuchungen zur Herkunft des *ius*-Begriffs im römischen Zivilrecht, Sympotica FS F. WIEACKER, 1970, 11-58; además G. DUMÉZIL, La religion romaine archaïque, Paris 1966, 138 s.

5. L. WENGER, Naturrecht und römisches Recht, Wissenschaft und Weltbild1, (1948), 148-150; H. KRIMM, Das Naturrecht und seine Bedeutung für die römische Rechtsordnung, AU 8, 1 (1965) 61-75; sobre derecho natural antes de Celso ya Cicerón (*rep.* y *leg.*); W. WALDSTEIN, Naturrecht bei den klassischen römischen Juristen, en: Das Naturrechtsdenken heute und morgen. Gedächtnisschrift für R. MARCIC, Berlin 1983, 239-253.

6. Sobre lo que sigue: R. MARCIC, Geschichte der Rechtsphilosophie. Schwerpunkte-Kontrapunkte, Freiburg 1971, 211-221.

poder (*auctoritas, imperium, maiestas*) y de la libertad (*libertas*)[1], pero también, sobre todo, la fuente material del derecho, de la *lex*. La importancia de la voluntad es evidente en el derecho privado subjetivo (testamento, propiedad, contrato, *patria potestas*). Todo esto no significa, sin embargo, que el derecho romano esté al servicio exclusivo de los intereses personales y preludie por eso el capitalismo.

En realidad los juristas romanos a pesar de su alta valoración de la singularidad y subjetividad del individuo, no llegaron a ser voluntaristas, nominalistas y juristas positivistas éticos. No conocen ni una determinación puramente *formal* del derecho, ni la idea de que el derecho pueda tener un contenido discrecional, con tal de que se haya producido como es debido. Aunque los juristas sean laudablemente ajenos a las palabras solemnes, no existe para ellos, por último, ningún derecho positivo que no dependa de un derecho prepositivo: derecho natural y *ius gentium* figuran al comienzo de la *Institutio* de Gayo como de los *Digesta*; el derecho vigente debe aceptar ser medido conforme a las *boni mores;*[2] Q. Mucio Escévola justifica los *bonae fidei*[3] *iudicia* (surgidos del universo de valores romano) por la *societas vitae* de los hombres (Cic. *off.* 3, 70). En la creencia en un ordenamiento jurídico digno de ser protegido, que mantiene unida a la comunidad, hay algo más que la simple manifestación de la dependencia de los juristas del emperador, ya que, en principio, también el soberano está sujeto a la ley,[4] y esto a pesar de la fuerza de ley de sus edictos. El imperio es idealmente un estado de derecho; es natural para sus habitantes equipararlo a la *consociatio humana* de los estoicos.[5] Por eso en el derecho romano la razón prevalece sobre la voluntad, en los casos dudosos el principio de la utilidad debe –por lo menos en teoría– ceder el paso al de la legalidad.[6]

---

1. *Libertas* originariamente es la independencia de una persona del dominio de otro, *libertas publica* el hallazgo activo de participación del ciudadano en la soberanía del *populus*, también: la protección del ciudadano frente a las acciones ilegales de los magistrados (WIEACKER, Rechtsgeschichte 1, 379 con bibliogr.).

2. El πάτριος νόμος está próximo al derecho consuetudinario; sobre la aplicabilidad de este concepto WIEACKER, Rechtsgeschichte 1, 499-502.

3. La *bona fides* representa, en primer lugar, el fundamento de las relaciones jurídicas con los no romanos (el *ius gentium* es desde un principio un *ius aequum*); en el marco de la circulación de bienes los principios del *ius gentium* influyen en el *ius civile*; WIEACKER, Rechtsgeschichte 442s.; 449; 453 s.

4. *Digna vox maiestate regnantis, legibus alligatum se principem profiteri: adeo de auctoritate iuris nostra pendet auctoritas. Et revera maius imperio est submittere legibus principatum* (edicto de Teodosio y Valentiniano del 11-6-429, *cod. Iust.* 1, 14, 4), es un correctivo importante al *princeps legibus solutus* y al *quod principi placuit legis habet vigorem* (Ulp. *dig.* 1, 3, 31; *Inst.* 1, 2, 6; Ulp. *dig.* 1, 4, 1).

5. Rutilio Rufo y el pontífice Q. Mucio Escévola tienen relaciones con el estoico Posidonio; Cicerón está influenciado por los tres (cf., por ejemplo, *off.* 3, 69, platonizante, por otra parte, en la expresión).

6. Cuando Cicerón en el discurso de Marcelo trata de comprometer a César para que se encuadre en la comunidad jurídica de la *res publica*, se sirve, como se ve, de un principio jurídico, también en el sentido del derecho romano sucesivo, absolutamente fundamental.

R.A. BAUMAN, Lawyers in Roman Republican Politics, München 1983. * Íd., Lawyers in Roman Transitional Politics, München 1985. * Íd., Lawyers and Politics in the Early Roman Empire, München 1989. * M. BRETONE, Geschichte des römischen Rechts. Von den Anfängen bis zu Justinian, München 1992. * J.A. CROOK, Law and Life of Rome, London 1976. * G. DULCKEIT, F. SCHWARZ, W. SALDSTEIN, Römische Rechtsgeschichte. Ein Studienbuch, München 1981[7]. * H. HAUSMANINGER, W. SELB, Römisches Privatrecht, Wien 1989[5]. * J. HERRMANN, Beiträge zur Rechtsgeschichte, ed. G. SCHIEMANN, München 1990. * H. VON IHERING, Geist des römischen Rechts auf den verschiedenen Stufen seiner Entwicklung, vol. 1, Basel 1953[9], vol. 2-3, 1954[8]. * H.F. JOLOWICZ, B. NICHOLAS, Historical Introduction to Roman Legal and Constitutional History, Cambridge 1972[3]. * JÖRS-KUNKEL-WENGER, Römisches Recht. * M. KASER, Das altrömische Ius, Göttingen 1949. * KASER, Privatrecht. * KASER, Rechtsgeschichte. * KASER, Studienbuch. * KRÜGER, Quellen. * B. KÜBLER, Geschichte des römischen Rechts, Leipzig 1929. * KUNKEL, Herkunft. * KUNKEL, Rechtsgeschichte. * LIEBS, Recht. * A.D.E. LEWIS, D.J. IBBETSON, ed., The Roman Law Tradition, Cambridge 1994. * U. VON LÜBTOW, Recht und Rechtswissenschaft im Rom der Frühzeit, en: FS G. RADKE, Münster 1984, 164-185. * MOMMSEN, Staatsrecht. * MOMMSEN, Strafrecht. * G. NOCERA, Iurisprudentia: per una storia del pensiero giuridico romano, Roma 1973. * NORDEN, Priesterbücher. * A. SCHIAVONE, Nascita della giurisprudenza. Cultura aristocratica e pensiero giuridico nella Roma tardo-repubblicana, Bari 1976, 1977[2]. * Íd., Giuristi e nobili nella Roma repubblicana, Roma 1987. * SCHULZ, Prinzipien. * SCHULZ, Geschichte. * SCHULZ, History. * SCHULZ, Law. * STROH, Taxis. * A. SÖLLNER, Einführung in die römische Rechtsgeschichte, München 1989[4]. * J. STROUX, *Summum ius summa iniuria*. Ein Kapitel aus der *interpretatio iuris*, Sonderdruck zur FS P. SPEISER-SARASIN, Leipzig 1926; reed. en: J. STROUX, Römische Rechtswissenschaft und Rhetorik, Potsdam 1949, 9-66. * O. TELLEGEN-COUPERUS, A Short History of Roman Law, London 1993 * WENGER, Quellen. * U. WESEL, Rhetorische Statuslehre und Gesetzesauslegung der römischen Juristen, Köln 1967. * WIEACKER, Textstufen. * WIEACKER, Rechtsgeschichte. * F. WIEACKER, Vom römischen Recht. Zehn Versuche, Stuttgart 1961[2].

LA LITERATURA JURÍDICA DEL PERIODO REPUBLICANO[1]

Comienzos

En época arcaica el conocimiento del derecho se pone en manos de algunos sacerdotes;[2] ellos establecen las normas y las convenciones por las que se regulan las

1. Al derecho privado se dedicaban los pontífices; al derecho público, los augures, y al derecho internacional, los *fetiali*.

2. Para la época primitiva: Gayo (*primo libro ad legem XII tabularum*-Dig. 1, 2, 1) y detalladamente

relaciones jurídicas con la divinidad y los pontífices administran el calendario (*dies fasti*). En la vida jurídica romana predominan la oralidad y los actos simbólicos: casi todo el vocabulario relativo a ella es una demostración;[1] formaciones verbales que aluden a una redacción escrita (por ejemplo *praescriptio*) son tardías. El derecho ático, al contrario, depende de reclamaciones escritas, aclaraciones documentadas, testimonios incluidos en actas. Los pontífices[2] tutelan el derecho como saber sacrosanto evitando al principio comunicarlo por escrito. De sus orígenes pontificales el derecho romano conserva como característica propia, también después de su oportuna secularización, un formalismo y ritualismo notables; la ejecución oral mantiene su importancia; puesto que no se pretende separar la palabra de la realidad, también un fallo involuntario de la forma (que sólo asegura el efecto) anula el acto jurídico.

Según lo que refiere Pomponio, las leyes del periodo monárquico (*leges regiae*) habrían estado recogidas (en la época de Tarquinio el Soberbio) en el registro del *pontifex maximus* Papirio –en el *Ius civile Papirianum*–, que, sin embargo, por lo que parece, contenía disposiciones no de derecho civil, sino de derecho sacral (cf. Serv. *Aen.* 12, 836). La atribución a Papirio es dudosa.

Primera legislación: las *XII Tablas*

Después de la expulsión de los reyes (508 a.C.) las luchas entre las clases llevan a un mayor poder de los plebeyos; los fundamentos del derecho deben ser reconsiderados.[3] A diferencia que en Grecia no hay un árbitro particular para interponerse entre el pueblo y la clase dirigente, sino que se nombra un colegio de diez miembros (*decemviri legibus scribundis*). Su obra, la primera y última legislación romana general anterior a Justiniano, no una codificación propiamente, es aprobada y jurada por la asamblea del pueblo y expuesta públicamente en el foro en *Doce Tablas*.[4] Después del incendio de los Galos (387 a.C.; Liv. 6, 1, 10) el texto

---

Pomponio (*libro singulari enchiridii* - Dig. 1, 2, 2, 1-3, estructurado según el principio de las διαδοχαί); respecto a ello Cic. *Brut.; de orat.; epist.*; U. VON LÜBTOW, Recht und Rechtswissenschaft im Rom der Frühzeit, en: Beiträge zur altitalischen Geistesgeschichte, FS G. RADKE, Münster 1984, 164-185; J. KÖHN, Selbstrache und Gerichtsverfahren. Überlegungen zum römischen Frührecht, Altertum 33 (1987) 185-189.

1. De *dicere: iudex, iudicium, condicio, condictio, interdictum, edictum* (donde no es el pretor el que se ocupa de la escritura, sino el escriba). *Pactum, conventio, contractus* son expresión de un acto.

2. Sobre los Pontífices LATTE, Religionsgeschichte 195-200; 400 s.; G.J. SZEMLER, RE Suppl. 15, 1978, 331-396, v. Pontifex; E. PÓLAY, Das Jurisprudenzmonopol des Pontifikalkollegiums in Rom und seine Abschaffung, ACD 19 (1983), 49-56; WIEACKER, Rechtsgeschichte 217 s.; 310-340; 523 s.

3 Sobre esto: Liv. 3, 31, 7-8; 32, 6-7; 34, 1-6; Pompon. *dig.* 1, 2, 2, 4; Diod. 12, 23-26; Dion. Hal. 10, 1-60.

4. Como material se supone madera de encina o piedra (WIEACKER, Rechtsgeschichte 1, 294 con la n. 47); *ediciones*: Roma 1522 (in Alexandri de Alexandro dies Geniales); R. SCHÖLL, Lipsiae 1866 (fundamental); G. BRUNS, Th. MOMMSEN, O. GRADENWITZ, Fontes iuris Romani antiqui 1, Tubingae 1909[7]; S. RICCO-

fue reconstruido, pero no nos ha sido transmitido directamente; sin embargo, es posible reconstruir en gran parte el contenido, la estructura y también las letras gracias a los abundantes testimonios indirectos. La legislación regula los sectores siguientes: derecho procesal civil (tablas 1-3), derecho familiar, tutelar y de sucesión (tablas 4 y 5), derecho de posesión (*ius rerum*) y de vecindad (tablas 6 y 7), derecho penal (tablas 8 y 9), *ius sacrorum* (tabla 10), derecho de clase de patricios y plebeyos (tablas 11 y 12). El lenguaje jurídico romano antiguo (que recuerda las *leges regiae*) se mezcla en la formulación con elementos grecizantes. Algo semejante vale para el contenido; las correspondencias con legislaciones griegas de ciudades son demasiado evidentes para ser casuales. Se concluyó entonces el paso hacia una nueva concepción del *ius*; éste no es ya una salvaguarda ritual de la existencia a través del restablecimiento de la *pax deum*, sino un reglamento de la responsabilidad personal del hombre en el interior de la *res publica*. Las *Leyes de las XII Tablas* son para todos los romanos de épocas sucesivas *fons omnis publici privatique iuris* (Liv. 3, 34, 6 s.; Cic. *de orat.* 1, 195). Su contenido –aprendido de memoria como libro de texto hasta la época de Cicerón (Cic. *leg.* 2, 59)– es el fundamento del desarrollo jurídico ulterior. Los juristas muestran su tarea en la *interpretatio legum*.

Escritos jurídicos antiguos

El romano más notable en torno al 300 a.C., Apio Claudio Ciego,[1] da otro golpe al recóndito saber jurídico de los colegios sacerdotales. Por disposición suya su escriba Cn. Flavio, hijo de un liberto, que llegó a ascender a la edilidad curul, publicó en el año 304 a.C. una lista de los días utilizables para la administración de la justicia (*dies comitiales* o *dies fasti*), es decir, revela el calendario administrado por los sacerdotes. Publica, además, en una especie de manual las fórmulas de acusación

---

BONO (TN, bibl.) Fontes iuris Romani anteiustinianci 1, Florentiae 1941[2]; R. DULL (TTrN), München 1971[4] (mejorada); bibl. secundaria: H.E. DIRKSEN, Übersicht der bisherigen Versuche zur Kritik und Herstellung des Textes der Zwölftafelfragmente, Leipzig 1824; M. KASER, Das altrömische 'ius'. Studien zur Rechtsvorstellung und Rechtsgeschichte der Römer, Göttingen 1949; G. CORNIL, Ancien droit romain. Le problème des origines, Bruxelles 1930; A. BERGER, Tabulae duodecim, *RE* 4 A 2,1932, 1900-1949; H. LÉVY-BRUHL, Nouvelles études sur le très ancien droit romain, Paris 1947; F. WIEACKER, Die XII Tafeln in ihrem Jahrhundert, en: Les origines de la république romaine, = Entretiens Fondation Hardt 13, Vandoeuvres-Genève 1967, 291-356; G. CRIFÒ, La legge delle XII tavole. Osservazioni e problemi, ANRW 1, 2, 1972, 115-133; para la crítica a la reconstrucción de SCHÖLL: WIEACKER, Rechtsgeschichte I, 290 n. 22 (bibl.).

1. Apio Claudio Ciego (censor en el 312, cónsul en el 307 y en el 296 a.C.) es el constructor de la primera vía romana (*via Appia*) y del primer gran acueducto romano (*aqua Appia*), el primer autor de nombre conocido de versos latinos –una colección de máximas en saturnios (por ejemplo, *suae quisque fortunae faber est*)– bajo influencia pitagórica (Cic. *Tusc.* 4, 4); pronunció el famoso discurso contra la paz con Pirro (280 a.C.): *fr.* 12 MALC.[1] = *fr.* 10 MALC[3]; v. Enn., *ann.* 202 V. = 199 s. SKUTSCH; cf. Val. Max. 7, 2, 1.

(*legis actiones*): el llamado *Ius Flavianum.*[1] Ahora el que busca justicia ya no está obligado a solicitar el consejo de los pontífices. Apio Claudio en persona habría compuesto, con el libro *De usurpationibus,* el primer tratado jurídico (Pompon. *dig.* 1, 2, 2, 36).

No se comprueba sin embargo ninguna fractura en la evolución del derecho, porque los sacerdotes continúan su asistencia jurídica y los juristas laicos descienden del clero pontifical.

El comienzo del género de los *responsa*

Sólo la apertura a los plebeyos de los colegios sacerdotales más elevados de acuerdo con la *lex Ogulnia* (300 a.C.) hace accesible el saber jurídico a un círculo de personas sensiblemente más amplio. Bajo los pontífices plebeyos las resoluciones legales ya no son dadas en forma anónima en nombre del colegio, puesto que éste ya no es homogéneo. Aparecen ahora juristas individuales, como Tiberio Coruncanio, el primer *pontifex maximus* plebeyo (hacia el 254-253 a.C.), un *homo novus* de la nobleza municipal. Él proporcionó informaciones jurídicas públicas y ofreció también enseñanza jurídica, sin poder apoyarse en un sistema teórico.[2]

Por lo que parece, Coruncanio puso también por escrito dictámenes judiciales (*responsa*), pero sólo a partir de la época de transición se publicaron colecciones metódicas de *responsa*. Primero aparecieron con diversos títulos y sólo a cargo de partidarios y discípulos de los *respondentes*. Neracio como único senador y algunos juristas nobles de los siglos I y II fueron los primeros en publicar por sí mismos sus propios *responsorum libri.*

Los primeros comentarios

En las épocas sucesivas el derecho se separa del pontificado. Al principio se trata de interpretar las leyes antiguas, no de crear derecho. Esta tarea es asumida por los juristas: son redactadas por L. Acilio, un contemporáneo de Catón el Viejo,[3] explicaciones léxicas de las *XII Tablas.* S. Elio Peto (cónsul en el 198 a.C.),[4] que tiene el sobrenombre de *Catus* («el astuto»), compone una obra clásica: sus *Tripertita* (hacia el 200 a.C.) –también *Ius Aelianum*– son llamados la «cuna del derecho» (Pompon. *dig.* 1, 2, 2, 38). En primer lugar contienen las *Leyes de las XII Tablas*;

1. Liv. 9, 46, 5; Cic. *Mur.* 25; *de orat.* 1, 186; *Att.* 6, 1, 8; Plin. *nat.* 33, 17; Pompon. *dig.* 1, 2, 2, 6.
2. Pompon. *dig.* 1, 2, 2, 38; Cic. *leg.* 2, 52.
3. Cic. *Lael.* 6; *leg.* 2, 59; Pompon. *dig.* 1, 2, 2, 38.
4. Sus aptitudes son celebradas por Enio (*ann.* 331 V. = 329 SKUTSCH) y Cicerón (*Cato* 27; *de orat.* 1, 212; 1, 193).

en segundo lugar, la interpretación jurídica (*interpretatio*); y, por último, las fórmulas para la iniciación de un proceso (*legis actiones*). Este primer comentario jurídico sólo contará con predecesores en otros sectores de la ciencia helenística (comentarios a Homero, Platón, Aristóteles e Hipócrates). Después cada vez se va perfeccionando más como forma de literatura jurídica.

Ius Civile

El paso sucesivo es la fijación de criterios jurídicos: se desarrolla la jurisprudencia basada en reglas. Numerosos juristas de este periodo son conocidos ya por su nombre.[1]

Entre ellos aparecen P. Mucio Escévola (cónsul en el 133 a.C.; pontífice máximo 130-115 a.C.) como uno de los *fundatores iuris civilis* (Pomponio *dig.* 1, 2, 2, 39; además, Cic. *leg.* 2, 47; *de orat.* 1, 240) y especialmente su hijo Q. Mucio Escévola (pontífice máximo en el 115 a.C., cónsul en el 95).[2] Su tío, el augur (cónsul en el 117 a.C.), un autor cuyas respuestas eran muy apreciadas[3] establece la relación con el círculo de los Escipiones y a través de él con la filosofía estoica. La transferencia de categorías filosóficas (más tarde también de la retórica) a la ciencia del derecho es una realización autónoma de los juristas romanos.

Después de tentativas modestas de algunos predecesores el cultísimo Q. Mucio Escévola Pontifex codifica el *ius civile* por *genera* y *species* en 18 libros (Pompon. *dig.* 1, 2, 2, 41). Esta obra es fundamental hasta el final del periodo clásico. La intelectualización se orienta, sin duda, esencialmente con arreglo a la necesidad de la praxis; no puede decirse, por tanto, que se trate de una rígida sistemación teórica.[4] Una teoría del derecho y de sus categorías nunca fue elaborada por los romanos.[5] Toda la materia jurídica es tratada también –con una ordenación más o menos fija– además de por los Escévola, por M. Junio Bruto, Manio Manilio, Q. Elio Tuberón, P. Rutilio Rufo.

En la interpretación del derecho y en su aplicación al caso particular se comprueba continuamente que, según la situación jurídica, una parte se atiene a la letra, la otra al espíritu de la ley. Esta problemática es evidenciada por la sentencia

---

1. Pompon. *dig.* 1, 2, 2, 39, que para el periodo más antiguo, por otra parte, no siempre es fiable; F. WIEACKER, Die römischen Juristen in der politischen Gesellschaft des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts, en: Sein und Werden im Recht, Festgabe U. VON LÜBTOV, Berlin 1970, 183-214; D. NÖRR, Pomponius oder «Zum Geschichtsverständnis der römischen Juristen», ANRW 2, 15, 1976, 497-604.

2. Cic. *de orat.* 1, 180; *Brut.* 145.

3. Cic. *Brut.* 306; cf. *Lael.* 1; *leg.* 1, 13.

4. Escévola como gobernador de Asia conquistó méritos en relación con el derecho positivo.

5. M. KASER, Zur Methode römischer Rechtsfindung, NAWG (1962) 47-78, escéptico sobre el tratamiento «dialéctico» de la materia jurídica.

Summum ius summa iniuria,[1] como en el proceso de Manio Curio.[2] En aquella ocasión el jurista Escévola apela a la letra de un testamento, el orador Craso –con éxito– a la intención del testador. El tratamiento de semejantes problemas incita a recurrir a métodos y categorías de la filosofía y de la retórica griegas.

Servio Sulpicio Rufo[3] (cónsul en el 51 a.C.), amigo personal de Cicerón, después de una educación filosófica y retórica estuvo en activo primero como orador judicial (Cic. *Brut.* 151 s.); para esto no son incondicionalmente necesarios conocimientos jurídicos. Después de haberlos adquirido en edad tardía junto a Q. Mucio Escévola se concentra en el derecho y consigue numerosos seguidores. En su actividad habría sido superior a Escévola, superando las limitaciones sobre casos jurídicos particulares. Forman parte de su vasta obra los *Reprehensa Scaevolae capita*, es decir, refutaciones de los capítulos de los *Libri XVI iuris civilis* de Escévola (Gell. 4, 1, 20): es el primer comentario jurídico crítico. Sulpicio Rufo comenta también las *Leyes de las XII Tablas* (*dig.* 50, 16, 237; Fest. p. 322 M. = 430 L.) y por primera vez el edicto pretorio[4] (Pompon. *dig.* 1, 2, 2, 44); en esto encontrará numerosos sucesores.

El edicto pretorio

El edicto anual, *edictum perpetuum,*[5] se desarrolla hasta convertirse en una especie de código que recoge las disposiciones de los magistrados superiores romanos. A partir del 242 a.C. el *praetor urbanus* (para los procesos entre ciudadanos) y el *praetor peregrinus* (para los procesos con y entre no ciudadanos)[6] están en posesión del

1. J. STROUX, *Summum ius summa iniuria.* Ein Kapitel aus der Geschichte der *interpretatio iuris,* separata de la (inédita) FS P. SPEISER-SARASIN, Leipzig 1926; reed. en: J. STROUX, Römische Rechtswissenschaft und Rhetorik, Potsdam 1949, 7-66; H. KORNHARDT, *Summum ius, Hermes* 81 (1953), 77-85; algo diferente K. BÜCHNER, *Summum ius summa iniuria*, en: K.B., Humanitas Romana, Heidelberg 1957, 80-105; 335-340 (contra la persecución extrema del derecho de intervención subjetivo; una oposición entre *aequitas* y el ordenamiento jurídico general sería extraña al romano).

2. H.J. WIELING, Testamentsauslegung im römischen Recht, München 1972, especialm. 8-15; 64-66; Cicerón, *Pro Caecina* defiende la voluntad del legislador contra su formulación incompleta; bibl. sobre *causa Curiana* en WIEACKER, Rechtsgeschichte 581; 588-589; sobre esto Cicero *Pro Caecina*: B.W. FRIER, The Rise of the Roman Jurists. Studies in Cicero's *Pro Caecina*, Princeton 1985 (sobre esto F. HORAK, ZRG 105, 1988, 833-850).

3. J.H. MICHEL, Le droit romain dans le *Pro Murena* et l'oeuvre de Servius Sulpicius Rufus, en: Ciceroniana, FS K. KUMANIECKI, Leiden 1975, 181-195.

4. F. VON WOESS, Die prätorischen Stipulationen und der römische Rechtsschutz, ZRG 53 (1933) 372-408, especialm. 379 s., 391 s. F. WIEACKER, Der Praetor, Antike 20 (1944), 40-77; v. también: Vom römischen Recht, Stuttgart 1961², 83-127; A. WATSON, The Development of the Praetor's Edict, JRS 60 (1970) 105-119.

5. Cic. *leg.* 1, 17; *Verr.* 2, 1, 109; A. GUARINO, La formazione dell' editto perpetuo, ANRW 2, 13, 1980, 60-102.

6. D. LIEBS, Römische Provinzialjurisprudenz, ANRW 2, 15, 1976, 288-362.

ius edicendi; desde la entrada en vigor de la *Lex Cornelia* (67.a.C.: Ascon. *Corn.* p. 58 ORELLI) el pretor está obligado a la ejecución. A los dos ediles curules les está reservada la jurisdicción sobre el mercado. El edicto se convierte en un instrumento importante de la evolución del derecho, dado que une tradición –disposiciones de las leyes precedentes– y progreso –adaptación a circunstancias nuevas. La producción del derecho por parte de los magistrados conquista de ahora en adelante un espacio cada vez mayor.[1]

Deliberaciones del senado

Una tercera fuente del derecho –junto a las antiguas leyes y a los edictos– son, propiamente en época republicana, las deliberaciones del senado, cuyo significado a menudo va más allá del caso singular, aunque su obligatoriedad no tiene fundamentos jurídicos constitucionales.

El proyecto cesariano de un código jurídico

También son jurisconsultos de gran notoriedad del último periodo republicano A. Ofilio, con cuyo concurso César se propone recoger el *ius civile,* P. Alfeno Varo de Cremona (*consul suffectus* en el 39 a.C.), C. Trebacio Testa de Velia en Lucania[2] –Cicerón le dedica en el 44 a.C. sus *Topica*–, como también Q. Elio Tuberón, que en el 46 a.C. acusa de alta traición a Ligario, el cliente de Cicerón.[3]

Conclusión

Desgraciadamente la literatura jurídica de la época republicana no es para nosotros más que un campo de ruinas. Junto a las obras maestras de Escévola leeríamos también con gusto la obra perdida de un no jurista: la tentativa de Cicerón de sistematizar el derecho romano; ella sería un auténtico comentario a muchas obras del gran orador y de sus contemporáneos. Para la historia de la concepción del derecho, sin embargo, son importantes también los libros conservados en *De legibus:* en efecto intentan, entre otras cosas, enuclear las bases del ordenamiento jurídico romano fundadas sobre el derecho natural y muestran al menos en qué presupuestos, conscientes o inconscientes, se apoya el pensamiento jurídico de un político y escritor famoso de aquel periodo.

Por lo que respecta a la actividad literaria propiamente jurídica de la época

1. W. KUNKEL, Magistratische Gewalt und Senatsherrschaft, ANRW 1, 2, 1972, 3-22.

2. Cic. *fam.* 7, 20; 7, 8, 2; 17, 3; Pompon. *dig.* 1, 2, 2, 45; Iav. *dig.* 24, 1, 64; Dig. 33, 2, 31.

3. Cf. Quint. *inst.* 5, 13, 20; 31; 10, 1, 23; 11, 1, 78; 80; Pompon. *dig.* 1, 2, 2, 46; sus obras son citadas en las *Pandectas* (BREMER, Iurisprud. antehadr. 1, 358-367). Casi ninguno de los juristas mencionados consigue elevarse del orden ecuestre al orden senatorial, aunque bajo Augusto disfrutan de gran consideración.

republicana, su valor no descansa solamente en sectores de relación pública, que más tarde, a causa de la situación política, pasan a segunda fila ante el menos «peligroso» derecho privado. Más bien –gracias no en último lugar a las sagaces noticias y alusiones de Cicerón, que plantea la exigencia de una ciencia jurídica digna de este nombre y es particularmente sensible a los méritos de los autores jurídicos en relación con la sistematización y la lógica– [1] es todavía posible darse cuenta de que *sobre todo en el siglo I a.C.* grandes juristas están empeñados en la intelectualización de su disciplina. Su obra, a pesar de la inclemencia de la tradición, no se ha perdido por completo; sobrevive algo de ella en el pensamiento de los juristas clásicos del siglo II y a través de ellos hasta hoy. Una fractura verdadera y propia entre el periodo republicano y el augústeo se identifica menos en este campo que en otros.

Bibl.: v. *supra* Juristas romanos, p. 589, espec. WIEACKER, Rechtsgeschichte 1.

1. Por ejemplo, Cic. *Brut.* 152 (*ars* : sistematización y lógica).

CAPÍTULO TERCERO

LITERATURA DEL PERIODO AUGÚSTEO

I. LA LITERATURA DEL PERIODO AUGÚSTEO EN RESUMEN

MARCO HISTÓRICO

La época augústea representa un momento de respiro después de un siglo de guerras civiles. Para comprender el espíritu del periodo hay que medir la gravedad de los sufrimientos precedentes.

La conquista romana del mundo lleva a una concentración sin igual de riquezas y de poder en manos de individuos particulares. Después de la caída de Cartago, el más peligroso de los enemigos exteriores, ningún freno se opone ya a la lucha interna por el poder. La oligarquía se cava la fosa con sus propias manos: en lugar de sostener, como habían proyectado los Gracos, a la clase empobrecida de los pequeños agricultores, la milicia ciudadana se transforma en un ejército mercenario. De ahora en adelante, el soldado se siente menos vinculado a la *res publica* que al comandante. Cada vez que cambian los jefes, las proscripciones abren vacíos en las filas de los senadores. Criaturas de los señores del momento suben al poder y son de nuevo alejadas. El sistema de gobierno aristocrático del estado-ciudad arcaico se quiebra. ¿Cómo pueden magistrados y asambleas populares trabajar conjuntamente bajo la guía de un senado que ha perdido el vínculo unificador y de una asamblea de reyes que amenaza con convertirse en un coro discordante de vasallos?

El que escapa de las proscripciones debe temblar ante las distribuciones de tierra a los veteranos. La precariedad generalizada de la existencia empuja a los hombres a buscar valores en la interioridad: Lucrecio se retira al reino de la contemplación filosófica, Catulo busca su realización en el amor. La debilitación del vínculo gentilicio conduce a experiencias espirituales estimulantes, a la liberación del individuo, al descubrimiento de nuevos universos éticos y estéticos y a la interiorización de conceptos de valor originariamente ligados a la comunidad.

Lo nuevo es ejecutado por César, un hombre de acción como Escipión, Sila o Mario, y más peligroso que todos éstos, del modo más decidido. La *dignitas* –en su origen la posición merecida por cada uno en el interior de un ordenamiento jerárquico– es considerada entonces en absoluto: por su *dignitas* César no vacila ni siquiera en marchar contra Roma. Él está dispuesto a ejercer el poder en su ciudad natal con o sin el senado. «Hemos perdido totalmente la república» (*rem pu-*

blicam funditus amisimus: Cic *Q. fr.* 1, 2, 15). Cicerón señala el desgarro de los tiempos y trata de renovar el espíritu de la república con el pensamiento filosófico; él intenta también vincular con este espíritu al dictador. Una vez hecho evidente que no es César quien sirve al estado, sino el estado a César, los respetables paladines de lo antiguo creen que impiden el trastorno espiritual con la eliminación de la persona; pero la república «salvada» por ellos ya no es capaz de vivir. Roma no se muestra digna ni de César, ni de sus asesinos. Para asumir la herencia de la grandeza inmolada en el altar del bien común, no hay ya una comunidad, quedan sólo gentes comunes. La muerte de la república queda sellada por la muerte de Cicerón. Entre el sibarita obtuso y el calculador frío no hay lugar para el intelectual: éste no es abatido por un puñal republicano, sino por un trazo de pluma burocrático. Dos asesinos que, a pesar de su proximidad cronológica, caracterizan dos eras diversas: arcaico el uno, pavorosamente moderno el otro.

El joven precoz que ha heredado los bienes y el nombre de César, pero no su gusto de jugar con fuego, conoce bien a sus romanos. Él sabe que sólo su ánimo está dispuesto a la esclavitud, pero no su oído; están dispuestos a soportar la monarquía, pero no el título de rey y la púrpura. La subversión se presenta, por tanto, como restauración, el revolucionario como reformador. Los ritos religiosos, la familia, la historia, las magistraturas republicanas se convierten en monumentos nacionales; exponentes de antiguas estirpes, también hijos de enemigos, reciben la dignidad consular. Aquel hombre circunspecto no se hace llamar dictador –César había hecho odioso este título–, sino sólo primer hombre del estado (*princeps*), y esto no en virtud de un cargo (*potestas*), sino sólo sobre la base de la propia *auctoritas* personal. Bastantes cartas suyas y monumentos hablan, sin embargo, un lenguaje diverso, monárquico-dinástico; pero, sobre todo, él no ha renunciado a dos prerrogativas esenciales: el *imperium* proconsular, que le confiere los plenos poderes de un generalísimo, y la potestad tribunicia, que le otorga el derecho de veto –en nombre del pueblo. En realidad, precisamente la posición todavía no definida del *princeps* en el ámbito constitucional y naturalmente la paz interna por fin alcanzada constituyen, al comienzo, un fuerte incentivo para el empuje creativo y para la vida intelectual.

Augusto ha aprendido de su padre adoptivo que, junto a los soldados, el dinero es el segundo *arcanum imperii.* El hombre más rico de Roma sabe bien que es necesario atraer a los ricos para dar vida a una situación política de estabilidad. ¿Dónde estaría la edad dorada de Augusto sin el oro de los caballeros?[1] *Parvenus*

1. Caballeros cualificados pueden ascender ahora (además de a los cargos judiciales y militares hasta entonces accesibles a ellos) a puestos elevados de la administración económica y financiera como, por ejemplo, *procuratores Augusti.* La importancia de cada una de las clases se define nuevamente en virtud de su posición frente al príncipe (ALFÖLDY, Sozialgeschichte 91; cf. también 106-109).

pueden alcanzar el grado de comandantes militares. Un caballero que no es un enriquecido, sino que pertenece a la antigua nobleza, es ya un fenómeno singular que se tiene que advertir; piénsese en Ovidio, que, sin embargo, renuncia a la carrera senatorial que le está abierta. Con los antiguos caballeros llega al senado un estrato social que con anterioridad se había dedicado escasamente a la política; se siente particularmente vinculado al hombre al que debe su nueva posición. Un senado de ese tipo difícilmente está en condiciones de asumir el papel tradicional de responsabilidad y autoridad política –ni debe hacerlo; a pesar de la atribución de algunos derechos nuevos, su esfera de competencia tradicional, la política exterior, le es sustraída. Las decisiones importantes son tomadas por el príncipe con pocos consejeros a puerta cerrada.

Sin embargo, Augusto hizo el regalo de la paz al mundo exhausto y con esto alcanzó el objetivo principal de toda política. En los primeros años de su poder absoluto la opinión pública está caracterizada principalmente por la gratitud y la felicidad.

CONDICIONES PARA EL DESARROLLO DE LA LITERATURA

Tampoco en el periodo augústeo cambia la circunstancia, de hecho típicamente romana, de que casi ninguno de los autores latinos es de Roma. Virgilio y Livio vienen (como Catulo) de la *Gallia cisalpina*, Horacio (como Livio Andrónico y Enio) de la Italia meridional, Propercio (como Plauto) de Umbría. Tibulo es un latino. Virgilio y Horacio proceden de condiciones relativamente humildes; los elegíacos pertenecen a la nobleza terrateniente. Roma es el imán que atrae a sí, por su ambiente, todo lo que tiene valor y dignidad.

El príncipe y muchos exponentes de la nobleza son conscientes de lo que deben a sí mismos y a su ciudad en este aspecto. Augusto «ha encontrado una Roma de ladrillos y la ha dejado de mármol» (Suet. *Aug.* 28, 5). Su actividad urbanística está dirigida por los técnicos más eminentes, uno de los cuales –Vitruvio– nos ha hecho el regalo de la única obra sistemática que poseemos sobre la arquitectura de la Antigüedad. El príncipe le posibilitó la composición mediante un estipendio generosamente concedido. También forman parte de las fundaciones del príncipe importantes bibliotecas.

Cuando hablamos de los círculos poéticos no debemos pensar en cenáculos cerrados en sí mismos. Mecenas, cuyo nombre quedará para siempre ligado al mecenazgo, llama preferentemente junto a sí a poetas ya acreditados: Virgilio le

dedica solamente su segunda obra (las *Geórgicas*), Propercio su libro segundo. Mecenas exhorta a los poetas de su entorno a componer poemas épicos en alabanza de Augusto. Para defenderse de esta solicitación, los poetas augústeos recurren a la temática de la negativa cortés (*recusatio*); como calimaqueos, no se consideran en situación de llevar a cabo una forma poética de grandes dimensiones. Si el homenaje está diseminado aquí y allá en otros géneros literarios, la *recusatio* puede servir también de pretexto para poder desarrollar el tema (Hor. *carm.* 1, 6 sobre Agripa). Mecenas acepta que los poetas amigos suyos se mantengan fieles a su natural. Sólo Vario realiza el deseo de un poema épico augústeo –y cae en el olvido–, Virgilio lo trasciende. La conciencia de la dificultad de la tarea le hace encontrar una solución que ofrece bastante más de lo exigido. A pesar de ciertas acciones de policía logradas, Mecenas no es un ministro de la propaganda y con menos razón un *arbiter elegantiarum* (sus amaneradas producciones poéticas no pueden establecer una norma para la poesía augústea –todo lo más como ejemplos a no seguir). Mientras Augusto solamente se quita la máscara de una romanidad severa en el lecho de muerte (o, si la leyenda miente, nunca), Mecenas, el aristocrático etrusco, no hace nunca misterio de su naturaleza de jugador. A él le corresponde el mérito de haber concedido a los grandes poetas el modesto espacio de libertad que les era necesario.

Por el contrario, el círculo de M. Valerio Mesala Corvino está basado en el rango social. Es frecuentado por Tibulo, Sulpicia y Ovidio. Desde esta perspectiva se aprecia todavía más la falta de prejuicios sociales de Mecenas. A diferencia de este último, sin embargo, Mesala alienta también a talentos jóvenes todavía desconocidos. Su grupo se coloca a mayor distancia del principado: Ovidio, que se casa con la noble hija de un senador y renuncia voluntariamente a la carrera senatorial, no tiene motivo para sentirse «cliente» del emperador.

Otro grupo de autores que merece ser mencionado está constituido por los amigos, a los que Ovidio levanta un monumento en una epístola (*Pont.* 4, 16).

Las composiciones poéticas se presentan en un círculo privado de amigos competentes. Este vivo intercambio intelectual al más alto nivel es un privilegio inestimable del que gozan los autores que viven en Roma y que imprime también en las obras de los escritores inmigrados la marca inconfundible de la metrópoli. Existen además lecturas poéticas públicas para un público más amplio, y también representaciones de pantomima fundadas sobre textos poéticos, de las cuales, sin embargo, los autores en parte se distancian. Los editores se preocupan de difundir los libros de los autores romanos en la ciudad y en todo el imperio.

LITERATURA LATINA Y GRIEGA

En el 28 a.C. Augusto abrió en el templo de Apolo en el Palatino una biblioteca griega y otra latina: señal de la paridad conquistada por el latín, pero también de la plena compenetración de la cultura griega y latina, por de pronto –hasta Trajano inclusive– bajo la primacía latina.

La confrontación con la literatura griega entra en un nuevo estadio. En época republicana el trasplante a Roma de un género literario era ya una acción creadora. Los augústeos llevan a término esta evolución en muchos sectores: el *epos* cultivado ya desde hacía largo tiempo sólo ahora llega a una forma intrínsecamente unitaria. Aparecen por último égloga, lírica y epístola en verso y llegan enseguida a la cumbre. También alcanzan su coronación géneros que se desarrollaron en Roma: así la sátira y la elegía amorosa.

Cansados de la sucesión del helenismo, los grandes augústeos extienden su horizonte desde el vértice de su época y rivalizan con maestros cada vez más antiguos de las épocas precedentes. Virgilio sigue primero a Teócrito, después a Arato y a Hesíodo, finalmente a Homero. Horacio se vuelve a modelos de la Grecia arcaica. También en el arte figurativo se observan a menudo en el periodo augústeo tendencias clasicistas y arcaizantes –de acuerdo con el espíritu de los tiempos, pero también con el carácter «representativo» de determinadas obras.[1] Horacio, que se sitúa simultáneamente en ambientes diversos, sigue –según la materia y la ocasión– ora la línea helenística «normal» de la literatura, ora se adhiere de nuevo a los líricos del periodo arcaico. Ovidio se coloca más que los otros augústeos en la tradición helenística. Todo lo más se pueden descubrir rasgos «clásicos» en su primera obra, los *Amores*, después el alejandrinismo irrumpe cada vez más claramente. Por eso Ovidio nos abre la época imperial, mientras Virgilio y Horacio van a contracorriente de la época, consiguen realizaciones difícilmente previsibles a la sazón, más bien difícilmente imaginables.

Ovidio por su distinta relación es también ya hijo de la nueva época: vive conscientemente en la tradición literaria latina. Esto se verificará cada vez más a menudo en época imperial. No está excluido naturalmente que continúe inspirándose en los griegos. Pero el acento se ha desplazado sensiblemente con respecto a la época republicana.

La conciencia de mirar atrás una tradición romana es documentable en las *Antiquitates* de Varrón. Livio da forma al pasado nacional en escenas e imágenes

1. «El *Ara pacis*, singular y significativa como es, se manifiesta, sin embargo, como renovación de una forma antiquísima»: SCHEFOLD, Kunst 79.

que harán época. Todo esto es posible solamente desde el momento en que se advierte que la época republicana ha terminado. La «restauración» de la república y de la antigua religión romana bajo Augusto presupone el final de ambas y es en realidad una creación nueva que se remonta a formas antiguas.

Del mismo modo Ovidio transmite a la posteridad el mito griego como un patrimonio de imágenes que está disponible porque pertenece a un mundo ahora lejano del lector. Con Augusto comienza la era en la que tiene sus raíces nuestra misma época. La literatura augústea es un punto focal en el que convergen los rayos del pasado para iluminar las edades futuras.

GÉNEROS

Al apogeo cesariano de la prosa sigue la cumbre augústea de la poesía. La regla tiene sus grandes excepciones: el periodo de máximo florecimiento de la prosa produce también a Catulo y a Lucrecio, el de la poesía también a Livio. Las metamorfosis literarias no se realizan con independencia de los cambios históricos: ciertos géneros desaparecen, otros se transforman.

De acuerdo con el cambio experimentado por el ordenamiento social, la *oratoria* pierde la función política propia y se retira a las salas de recitación y a los auditorios; destierro de los oradores e incendio de libros –conquistas de la edad augústea cargadas de consecuencias– hacen el resto. El cambio de finalidades y el público diverso alientan el nacimiento de un estilo prosaico alejado de la clasicidad, mientras contemporáneamente la poesía vive su periodo clásico. La oratoria es despojada de su propia esencia: en lugar de provocar decisiones en casos reales, quiere impresionar a un público de entendidos: así se desarrolla el estilo fundado sobre el efecto inesperado. En correspondencia la retórica se convierte por un lado en una preparación a la técnica literaria y repercute en todos los géneros, también en los poéticos (como se puede verificar en las *Heroidas* ovidianas, un nuevo género literario en el que se entrecruzan, significativamente, poesía y retórica). Por otro lado, la retórica, como arte de la autosugestión y de la autoeducación, emprende el «camino de la interioridad». La evolución que conduce a Séneca hijo tiene sus raíces en la época augústea.

La *historiografía* con el comienzo de la época augústea ha alcanzado un nuevo punto de observación y puede, por tanto, intentar una retrospectiva sistemática. En su principal representante, Livio, estimulado por Augusto, aunque éste no intuyó sus tendencias pompeyanas, la historiografía se separa, no por casualidad,

del ámbito senatorial, al que pertenecían todavía Salustio y Asinio Polión en la generación precedente, y se convierte en competencia de un escritor profesional. Livio –a pesar de sus comienzos más bien poéticos– se mantiene cada vez más inmune a los extremismos del estilo «moderno». En la medida en que, como clásico de la historiografía, aspira a aproximarse a Heródoto, Teopompo y Cicerón, nada contra la corriente de la prosa modernizante y de la poesía alejandrinizante del periodo augústeo tardío. Universalidad, teleología y arte narrativa escenográfica y cuidadosamente equilibrada son los signos característicos de la época. También Pompeyo Trogo trabaja a escala ecuménica.

En la *Literatura técnica* sobresale la inestimable obra de Vitruvio sobre la arquitectura; su nacimiento está inseparablemente conectado con las experiencias que el autor recoge con ocasión de los grandes proyectos urbanísticos de Augusto y puede poner por escrito con la ayuda financiera del príncipe. En definitiva, debemos, por tanto, a Augusto el poseer una obra escrita competente sobre la arquitectura de época antigua.

Augusto busca, de igual modo, la colaboración de los juristas; les espera un gran futuro en la administración del imperio. Como antes César, Augusto se hace aconsejar por C. Trebacio Testa. Ofrece el consulado a A. Cascelio (aunque éste declaró nulas las donaciones de los bienes de los proscritos), sin encontrar simpatía (Val. Max. 6, 2, 13; *Dig.* 1, 2, 2, 45). También el gran M. Antistio Labeón[1] persiste en la oposición; su rival Ateyo Capitón se comporta de modo totalmente diferente. Augusto limita el *ius respondendi* oficial a un pequeño grupo de juristas altamente cualificados de rango senatorial (*Dig.* 1, 2, 2, 49). Con esto conduce, al menos embrionariamente, bajo propio control la formación del derecho hasta entonces no reglamentada por el estado. La acción de los juristas clásicos consiste en llevar a cabo el caso singular según las reglas del derecho: por eso escriben, todo lo más, dictámenes y comentarios.

A partir de la edad republicana tardía hace su entrada en el derecho romano una vena de metódica griega; pero se exige menos sistematicidad. Los juristas del primer periodo clásico muestran todavía, bajo el influjo de la dialéctica griega, una cierta predilección por las definiciones. Puesto que los juristas, influidos por la retórica, se mantienen, por lo demás, inmunes a consideraciones de *aequitas,* su latín atrae por su concreta claridad y por su brevedad, una prerrogativa que resistirá a todas las modas literarias de los siglos siguientes.

---

1. Labeón es experto en filosofía y en retórica; escribe sobre las *XII Tablas* y sobre el derecho de los pontífices; sus definiciones, en las que demuestra que también conoce las etimologías científicas de la época, sirven de modelo a los posteriores. Sus comentarios a los edictos del pretor urbano y del pretor para los extranjeros son muy citados.

La *sátira* es domesticada de otra manera, o, para hablar mejor, se domestica por sí sola: en Horacio no toma tan en consideración la crítica social como la caracterización de la justa medida; las *Sátiras* giran en torno al *satis,* autolimitación y satisfacción, las espiritualizadas *Epístolas* en torno al *recte,* la forma de vida recta. Estas composiciones poéticas, todavía insuficientemente apreciadas, descubren el continente que será explorado por Séneca en sus *Epístolas morales*. El *Ars poetica* horaciana es una epístola; el género por sí solo basta para evidenciar la convergencia de ética y estética (v. también Universo conceptual I).

El nacimiento de un *poema épico* de valor universal está ligado al espacio y al tiempo. El orden augústeo influye también en la invención poética. La *Eneida* a diferencia de los poemas épicos del periodo arcaico y del argénteo, tiene *un solo* héroe principal que –como el joven Augusto– es *primus inter pares*. Esto representa una ventaja para la unidad de la *Eneida*. Sólo la experiencia de los primeros años del principado podía comunicar esta idea. También en otros aspectos los años veinte, con la gratitud por la paz por fin alcanzada y con la esperanza todavía viva de la renovación de Roma, encuentran un reflejo irrepetible en la *Eneida*.

Esta obra es «clásica» en su correspondencia con el estilo del arte imperial, pero también con el espíritu de los tiempos. Bajo Augusto Roma ha encontrado por fin su medida; de los sueños de expansión cesarianos se habla ahora por vía teórica. También en la poesía las grandes conquistas de la época son medida y justo medio. Horacio se deja guiar por estas ideas en la teoría y en la práctica.

Los *dramas* de la época augústea se han perdido, aunque no estén privados de significado: *Tiestes,* de Vario, se representa con motivo de las celebraciones de la victoria de Augusto; *Medea,* de Ovidio, obtiene también las alabanzas de Quintiliano. En el grupo de Horacio, Elio Lamia escribe *praetextae*, Fundanio y probablemente también Aristio Fusco componen comedias, y el mismo Augusto un *Aiax* que, sin embargo, él hace arrojar, autocríticamente, «sobre una esponja».

La *poesía didáctica* no se coloca ya, como todavía en época de César, fuera de la sociedad, sino que se identifica o con el programa reformador de Augusto (como las *Geórgicas* virgilianas) o con el «mundo alternativo» social del erotismo (como el *Ars amatoria* de Ovidio).

Diversamente de Virgilio y de Horacio, los *elegíacos*[1] no tienen vínculos profundos con el estado augústeo. La elegía germina en el terreno de la indiferencia política provocada por Augusto. Tibulo sólo raramente se ocupa de temas políticos; se siente de cualquier modo un *vates*. En él como en Propercio la paz es más la elegíaca que la augústea. Después de experiencias de juventud difíciles –pierde un

1. El género del *epigrama* está bien representado por Domicio Marso; desgraciadamente la tradición no ha sido favorable a este poeta.

pariente en las matanzas de Octaviano en Perugia, Propercio se abre lentamente al nuevo orden, pero sigue siendo un pacifista y un enemigo de las leyes matrimoniales julias. Sólo se convierte en el poeta etiológico de Roma en el libro cuarto.

El más joven de los elegíacos, Ovidio, no ha vivido conscientemente las guerras civiles y por eso no siente ninguna gratitud particular por el regalo de la paz augústea. Se considera sí particularmente afortunado por ser hijo de su propio tiempo, pero no por motivos políticos o económicos, sino por la refinada cultura metropolitana, que es su elemento vital. Sin tener en cuenta los sentimientos del príncipe, pone en berlina la divinización de César como un ejemplo de los excesos humanos, está orgulloso por el hecho de que durante un tiempo, durante la guerra social, el centro de la oposición a Roma se encontraba en las proximidades de su ciudad natal y reconoce validez a la afirmación de vivir en una edad de oro sólo en el sentido de que en ella se puede obtener, efectivamente, todo a cambio de oro. Ironía de la suerte: el poeta que, de todos, es el que está más íntimamente ligado a la gran ciudad, es expulsado de ella por una condena al destierro. Homenajes diligentes al príncipe en las obras sucesivas no logran abreviar el periodo generosamente concedido para que reflexionase sobre sí. Augusto permanece fiel a sí mismo: al comienzo de su carrera denegó la gracia al más grande prosista vivo y al final al mas grande poeta todavía con vida. Obligando al martirio a dos intelectuales de temperamento no heroico, hace de Cicerón el patrón de los republicanos y de Ovidio el prototipo del poeta aislado de la sociedad. Y el príncipe queda como un favorito de la fortuna: también sus pecados mortales contra la literatura tienen, de algún modo, un éxito feliz.

LENGUA Y ESTILO

La poesía llega a su perfección clásica más tarde que la prosa. Virgilio realiza un ideal lingüístico sencillo y digno al mismo tiempo. Cuán poca comprensión encuentra al principio está demostrado por la afirmación de Agripa, según el cual el poeta habría inventado un nuevo tipo de galimatías (κακόζηλον), es decir, con vocablos cotidianos. También en el poema épico elevado Virgilio prefiere excluir los arcaísmos de tipo eniano; se contenta con pequeñas alusiones de colorido arcaico: ocasionalmente emplea un genitivo en *-ai* o da al demostrativo un sonido vocálico arcaizante (*olli*), pero en conjunto su latín está todo lo más alejado que se puede imaginar de la abigarrada lengua de un Enio. No sólo la lengua es íntimamente unitaria en su tranquila y plena resonancia, sino también el estilo; el movi-

miento de la frase tiene una línea clara y segura, que a menudo sobrepasa el fin del verso, igualmente lejana del martillear de Enio que del hacer piruetas de Ovidio.

Más colorida es la lengua de un Horacio. El patrimonio léxico de las *Sátiras* es en alguna medida más tosco que el de las *Odas*, pero no faltan coincidencias y no pocas odas son ricas en vocablos de fuerte expresividad, injustamente considerados «impoéticos». Métricamente existe una clara diferencia estilística entre la cadencia un poco desligada del hexámetro satírico y la rigurosidad del lírico. El ritmo del verso horaciano no ha sido superado en variedad y en sensibilidad.

La lengua y el estilo de los elegíacos son diversos en cada poeta: Tibulo es un purista que con un vocabulario limitado y una métrica severa hace oír bellos sonidos de pureza angelical, como el latín no ha conocido antes; rico en tensión y color, el estilo fogoso, cerrado y conceptuoso de Propercio es menos armónico; con Ovidio la lengua de los campesinos romanos adquirió agilidad urbana y movimiento antitético.[1]

Con los elegíacos augústeos alcanza la perfección el dístico, que en la época republicana tardía aún no había conseguido del todo el refinamiento del hexámetro. Depende entre otras cosas de este desfase en el perfeccionar los metros el que se puedan llamar clásicos más bien los *Amores* que las *Metamorfosis*.

La prosa de la edad augústea no es absolutamente monolítica: Livio, en correspondencia con la variedad de su materia, usa un lenguaje algo poético en los libros iniciales, después se aproxima a un ideal estilístico de tipo ciceroniano. Se mueve, pues –como Virgilio–, de lo helenístico a lo clásico. El mismo Augusto es lingüísticamente un clasicista. Vitruvio se expresa como técnico, que considera más el contenido que las palabras. Todos los autores mencionados, no van ya, como prosistas, al paso de sus tiempos. El futuro pertenece a los declamadores citados en la obra de Séneca padre y a su estilo fundado sobre el efecto inesperado, que la poesía conquista con Ovidio y la prosa filosófica con Séneca hijo.

UNIVERSO CONCEPTUAL I: REFLEXIÓN LITERARIA

La contribución más fascinante de la época augústea a la historia de la literatura y del espíritu es quizá la adquisición de autonomía y la evolución del ideal poético. El momento de respiro después del regalo de la paz recibido hacía poco, el equili-

1. El género epigramático tuvo un representante considerable en Domiciano Marso, pero por desgracia gran parte de sus obras se nos han perdido.

brio temporal entre las esferas pública y privada y las relaciones de poder todavía no consolidadas en la primera edad augústea hacen posible para los poetas determinar a su modo su propia posición en la nueva sociedad. Virgilio se siente sacerdote de las Musas. Entre orgullo y modestia al final de las *Geórgicas* contrapone su *otium* napolitano a las victorias del príncipe. En la cuarta égloga y en la *Eneida* Virgilio realiza plenamente la aspiración a ser un profeta poético. Puesto que vive en una época de realización de las expectativas históricas, puede abarcar con la mirada pasado, presente y futuro, mientras en la épica republicana domina el presente, en la imperial el pasado.

Horacio, también él sacerdote de las Musas, puede, como poeta del *carmen saeculare*, reivindicar para sí autoridad moral, más bien afirmar sin rodeos que es útil al estado. El poeta tiene una misión importante en la sociedad: libre de los vínculos de la actividad política o económica, él está abierto a lo divino y por eso llamado a conducir a la juventud al aprecio por lo que es recto. Su lírica se hace suprapersonal, sin negar sin embargo la personalidad. Las contradicciones entre el amor a la patria estoico y el ideal epicúreo de vida retirada, entre las finas alusiones de los homenajes a Augusto en los tres primeros libros de las *Odas* y la mayor linealidad en el cuarto no cambian en nada el hecho de que la recuperación de la aspiración sacral del lírico haya sido hecha posible también por la edad augústea. El ideal poético ha madurado en su tiempo, pero no está ligado a él. Horacio sabe que el monumento que se ha levantado en su obra superará en duración a pirámides y faraones.

Al mismo tiempo, en el *Ars poetica* y en la *Epistula ad Augustum,* él introduce algunas serenas señales de peligro. Loa técnica, escrupulosidad, autocrítica y sólo reserva mofa para los incorregibles locos que se consideran genios. Vapulea la idolatría, tan profesada en todo tiempo, de lo antiguo con descrédito de lo contemporáneo. Tiene palabras ásperas para aquellos romanos, ayer conscientemente insensibles a las Musas, hoy activos diletantes sin escrúpulo en todas las ramas de la literatura, a los que, a causa de su riqueza, ninguno se atreve a mostrar su verdadera imagen.

Tibulo se considera un *vates*; Propercio y Ovidio están orgullosos de su *ingenium*. El «jocoso» Ovidio renueva con insistencia y sorprendente seriedad la antigua idea de la inspiración. A causa del exilio de su amada ciudad de Roma anticipa, como si no tuviese otra opción, la experiencia moderna del aislamiento del escritor. El talento (*ingenium*), al cual él es empujado de nuevo, constituye –unido a un público de lectores esparcidos por todo el mundo– un contrapeso al poder central. El príncipe no puede de ningún modo hacerle daño. La creencia íntima de Ovidio está dirigida a la situación del poeta. El equilibrio de las categorías existenciales ambicionado por Horacio y Virgilio se infringe aquí nuevamen-

te. Los augústeos han vivido, sufrido y reflexionado sobre la condición y el destino del poeta en sus más diversas variaciones para todas las futuras generaciones de poetas. Por eso la gran lírica sucesiva –trátese de Ronsard, Pushkin o Hölderlin– puede orientarse sobre Horacio, la poesía del exilio, hasta nuestros días, sobre Ovidio.

Livio –escritor y solamente escritor– ofrece un modesto pero instructivo *pendant* en el plano de la prosa. Mientras Salustio como senador había transferido a la literatura, espiritualizándola, la idea romana tradicional de la gloria, en el prefacio de Livio encontramos a un escritor de profesión que compone una obra histórica sin ser un político, pero quiere poner ante los ojos de su época ejemplos. Vivimos con él el crecimiento de su obra colosal, durante el cual la parte a completar, en vez de disminuir, parece extenderse, cada vez más, hasta el infinito; escuchamos su confesión hecha bastante pronto de que su espíritu, sumergiéndose en las épocas antiguas, se hace él mismo «antiguo», y la de un estadio más avanzado de que el infatigable escritor, una vez que le ha faltado el empuje de la aspiración a la gloria satisfecha desde hacía tiempo, ahora ya se deja estimular solamente por su inquieto corazón.

UNIVERSO CONCEPTUAL II

Individuo, estado y universo natural constituyen para el romano tres círculos concéntricos, cada uno de los cuales sigue las propias reglas espirituales. En la *Eneida* de Virgilio el anillo intermedio –el corazón del modo tradicional romano de sentir el mundo– resplandece todavía una vez con una belleza casi irreal. Sin embargo, una consecuencia indirecta del principado es el creciente desinterés político de muchas personas cultas, especialmente de la generación que no ha vivido las guerras civiles. El universo tradicional de los romanos, el estado, pierde fuerza de atracción. Esto comporta para la poesía no solamente una pérdida, sino también una ocasión. A partir por lo menos de Catulo y Lucrecio grandes individualidades han comenzado a explorar también los secretos de la interioridad y del mundo físico externo. Las tres esferas se fecundan recíprocamente: como era de esperar, el patrimonio léxico de la vida política irradia sobre nuevos sectores: un término como *foedus,* pacto, es objeto de una transposición para indicar por un lado el vínculo amoroso, por otro la conexión de los átomos. Se presentan en primer plano nuevos sistemas de referencia: en los elegíacos el elemento personal, en los épicos la naturaleza. Virgilio como poeta de las *Geórgicas,* Ovidio, Germánico, Manilio

reflejan la naturaleza cada uno con un matiz filosófico diferente. La definición del hombre –como ser que mira al cielo– es de nuevo tomada en serio. En las *Metamorfosis* el interés por la filosofía física se une al erótico y psicológico; bajo muchos puntos de vista este poema épico tardoaugústeo abre la edad imperial.

Nuevos problemas llevan a nuevas respuestas: concepciones del mundo filosóficas y religiosas ganan fuerza de atracción. Ya en la edad republicana tardía muchos se refugian del tumulto de la vida política en el puerto seguro de la filosofía epicúrea, como Lucrecio y el inquieto amigo de Cicerón, Ático. También los augústeos están tocados por la filosofía del placer: en el golfo de Nápoles el joven Virgilio frecuenta al epicúreo Sirón y todavía en la *Eneida* se encuentran huellas de aquella doctrina; Horacio se llama a sí mismo un «cerdo de la piara de Epicuro» (*epist.* 1, 4, 16). El neopitagorismo, aclimatado en Roma a partir de Nigidio Fígulo, doctrina que caracteriza las partes apocalípticas de la *Eneida* y de las *Metamorfosis*, corresponde al ansia de redención del periodo republicano tardío, como también al estado de ánimo resignado de la última época augústea. Pero sobre todo, a pesar de las reservas oficiales, se afirman lentamente en Roma las religiones mistéricas, en un primer momento especialmente en los círculos femeninos. Para complacer a sus lectoras, Ovidio trata a divinidades mistéricas como Isis con más respeto que a los Olímpicos. A partir de Augusto la política como máxima realización existencial para la mayoría forma parte del pasado. El futuro pertenece a la filosofía y a la religión. Pero las respuestas son múltiples y contradictorias.

¿Cómo se diferencian pensamiento, sentimiento y voluntad en el aspecto de la filosofía y de la religión? Nos ayuda en este punto la distinción adoptada por el erudito romano Varrón (en Aug. *civ.* 6, 5), casi ciertamente bajo la estela del estoicismo, entre tres tipos de «teología», una disciplina que en aquella época comprendía también la física: en su pensamiento teórico el docto romano sigue la *theologia rationalis* o *naturalis* con su imagen físico-científica del universo, que siente inclinación preponderantemente hacia un monoteísmo abstracto. En su proceder práctico él sigue la religión estatal –*theologia civilis*– en parte tradicionalmente ritualista en parte idealizadora del señor del momento, aceptada como base indiscutida del ordenamiento estatal. En su universo de imágenes poéticas, finalmente, ama con preferencia, como de acuerdo con el pasado, la *theologia fabulosa:* el mito y su politeísmo antropológico, aunque sepa que la antigua concepción del cosmos en tres niveles, aún psicológicamente plausible, está superada científicamente. Una cuarta fuerza –la más importante, sin más, desde el punto de vista religioso– es omitida por Varrón: las religiones mistéricas. La coexistencia de más «teologías», de las cuales una sola puede presentar en esencia pretensiones de verdad u objetividad, puede conducir en observadores desencantados a un relativismo escéptico, en los poetas a aproximaciones audaces entre los tres sectores y a la

creación de nuevos mitos. Para comprender la mentalidad de la época no hay que perder de vista esta pluralidad de niveles.

La restauración de la antigua *religión de estado* romana bajo Augusto tiene al principio rasgos románticos. El ansia de paz del último periodo republicano provoca un estado de espíritu religioso y el hombre que la ha satisfecho despierta de nuevo asociaciones mesiánicas. Con esto nos acercamos a un aspecto de la literatura augústea desconcertante, más bien antipático para nuestra sensibilidad: los comienzos del culto imperial. La calidad de muchos de los textos que hacen referencia a él impide ver en ellos exclusivamente adulación cortesana. En los primeros augústeos la gratitud por el regalo reciente de la paz es seguramente auténtica. Bajo la estela de la panegirística de los soberanos del helenismo Augusto fue convertido en objeto de cautas aproximaciones a Apolo, Mercurio y Júpiter. Su papel salvador encuentra un reflejo en semidioses como Rómulo, Hércules, Baco. Virgilio y Horacio parecen a veces adelantarse en su poesía al efectivo desarrollarse del culto augústeo en Roma. El de «dios» es un concepto más funcional para los hombres de la Antigüedad que para nosotros. Un mortal dispensador o conservador de vida puede por esto ser considerado un dios por sus protegidos. En los libros primero y último de las *Metamorfosis* Augusto, el soberano del mundo político, es una figura análoga a la de Júpiter, el soberano del universo físico. No se trata aquí de una toma de postura personal hacia el hombre Augusto; el príncipe es el garante del ordenamiento estatal. Desde este punto de vista resulta comprensible también la sucesiva contribución de Ovidio exiliado a la temática del culto imperial. Un dios pagano no tiene necesidad de ser bueno; es suficiente que se «dependa absolutamente de él». La contraposición cristiana entre estado e Iglesia y todavía más el concepto moderno del estado laico quedan lejos de los augústeos.

La frialdad de la religión de estado no puede, sin embargo, llenar el espíritu y el corazón. Es sobretodo la *stoa* la que proporciona argumentos para dar fundamento filosófico al cosmopolitismo, a comportamientos orientados socialmente y de apoyo al estado, como los que la época augústea desea ver celebrados. Son testimonio de ello la *Eneida* y algunas odas de Horacio.

Sin la potencia creadora del artista, por otra parte, las ideas no pueden tener eficacia. Lo que sorprende es que en el periodo augústeo el mito recibe una nueva vida poética, y precisamente desde dos puntos de vista: el mito, objeto específico de la poesía, se ha convertido –al menos a partir del helenismo– en un instrumento de representación puramente literaria y en gran medida ha perdido su trasfondo religioso. Tanto más se tiene que valorar la empresa de Virgilio que en la *Eneida* crea un nuevo mito, del cual se nutrirán casi dos milenios. La creación mitológica virgiliana es un enriquecimiento de la *theologia fabulosa* sobre la base

de la *theologia civilis*, pero también de la fuerza de un alma individual de delicada y profunda sensibilidad. Un estadio ulterior de la regeneración del mito es el de la edad augústea tardía: suena a paradoja que hayan sido las *Metamorfosis*, la obra de un hombre de mundo de la gran ciudad, las que transmiten al Occidente el mito griego. Pero su transmisibilidad universal deriva precisamente del hecho de que el mito no recibe nueva vida de vínculos culturales o políticos, sino de la inspiración erótica y artística del individuo.

Un equivalente prosaico es la creación de un patrimonio de imágenes de la historia romana por obra de Livio: en manos de este importante escritor las figuras de la Roma antigua se convierten en *exempla* claramente caracterizados de comportamiento civil y político. Ellos fecundan así la cultura europea hasta el pensamiento sobre el derecho internacional de la Edad Moderna.

Bibl.: Consúltense en primer lugar los volúmenes correspondientes de ANRW (z. B. 2, 30, 1-3; 2, 31, 1-4) y también G. BINDER, ed. (v. *infra*).

VON ALBRECHT, Prosa. * VON ALBRECHT, Poesie. * VON ALBRECHT, Rom. * M. VON ALBRECHT, Der Mensch in der Krise. Aspekte augusteischer Dichtung, Freiburg 1981. * M. VON ALBRECHT, ed., Augusteische Zeit (en: Die römische Literatur in Text und Darstellung), Stuttgart 1987. * J.-M. ANDRÉ, Mécène. Essai de biographie spirituelle, Paris 1967. * H. ANTONY, Humor in der augusteischen Dichtung. Lachen und Lächeln bei Horaz, Properz, Tibull und Vergil, Hildesheim 1976. * J. BAYET, A. ROSTAGNI, V. PÖSCHL, F. KLINGNER, P. BOYANCÉ, L.P. WILKINSON, L'influence grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide, Entretiens (Fondation Hardt), vol. 2, Vandoeuvres-Genève 1953 * G. BINDER, Aeneas und Augustus. Interpretationen zum 8. Buch der *Aeneis*, Meisenheim 1971. * G. BINDER, ed., Saeculum Augustum, 3 vols., Darmstadt 1981-1991 (= WdF 266; 512; 632). * K. BÜCHNER, Die römische Lyrik, Stuttgart 1976. * E. BURCK, Die Rolle des Dichters und der Gesellschaft in der augusteischen Dichtung, en: E. BURCK, Vom Menschenbild in der römischen Literatur, vol. 2, Heidelberg 1981, 307-334. * K. CHRIST, Römische Geschichte und Wissenschaftsgeschichte, vol. 1: Römische Republik und augusteischer Principat, Darmstadt 1982. * K. CHRIST, Geschichte der römischen Kaiserzeit. Von Augustus bis zu Konstantin, München 1988, espec. 47-177. * A. DALZELL, Maecenas and the Poets, Phoenix 10, 1956, 151-162. * H.J. DIESNER, Augustus und sein Tatenbericht. Die *Res gestae Divi Augusti* in der Vorstellungswelt ihrer und unserer Zeit, Klio 67, 1985, 35-42. * E. DOBLHOFER, Horaz und Augustus, ANRW 2, 31, 3, 1981, 1922-1986. * C. HABICHT, Die augusteische Zeit und das erste Jh. nach Christi Geburt, en: W. DEN BOER, ed., Le culte des souverains dans l'Empire romain, Entretiens (Fondation Hardt) 19, Vandœuvres-Genève 1973, 41-88. * L. DURET, Dans l'ombre des plus grands: 1. Poètes et prosateurs mal connus de l'époque augustéenne, ANRW 2, 30, 3, 1983, 1447-1560. * K. GALINSKY, Augustan Culture, Princeton 1996. * R. HEINZE, Die augusteische

Kultur, ed. A. KÖRTE, Leipzig 1930. * A.H.M. JONES, Augustus, London 1970. * D. KIENAST, Augustus. Prinzeps und Monarch, Darmstadt 1982. * KLINGNER, Geisteswelt. * KLINGNER, Studien. * F. KLINGNER, Virgil, Zürich 1967. * KROLL, Studien. * W. KUNKEL, Über das Wesen des augusteischen Prinzipats, Gymnasium 68, 1961, 353-370. * E. LEFÈVRE, Die unaugusteischen Züge der augusteischen Literatur, en: G. BINDER, ed., Saeculum Augustum 2, 173-196. * E. LEFÈVRE, ed., Monumentum Chiloniense. Studien zur augusteischen Zeit. FS E. BURCK, Amsterdam 1975. * D. LITTLE, Politics in Augustan Poetry, ANRW 2, 30, 1, 1982, 254-370. * H. MAUCH, *O laborum dulce lenimen*. Funktionsgeschichtliche Untersuchungen zur römischen Dichtung zwischen Republik und Prinzipat am Beispiel der ersten Odensammlung des Horaz, Frankfurt 1986. * H.D. MEYER, Die Außenpolitik des Augustus und die Augusteische Dichtung, Köln 1961. * J. K. NEWMAN, Augustus and the New Poetry, Bruxelles 1967. * J.K. NEWMAN, The Concept of *vates* in Augustan Poetry, Bruxelles 1967. * V. PÖSCHL, Horaz und die Politik, SHAW 1956, 4; 1963[2]. * V. PÖSCHL, Die Hirtendichtung Virgils, Heidelberg 1964. * V. PÖSCHL, Horazische Lyrik, Heidelberg 1970. * V. PÖSCHL, Die Dichtkunst Virgils, Berlin 1977[1]. * V. PÖSCHL, Vergil und Augustus, ANRW 2, 31, 2, 1981, 709-727. * K. QUINN, The Poet and his Audience in the Augustan Age, ANRW 2, 30, 1, 1982, 75-180. * K.A. RAAFLAUB, M. TOHER, ed., Between Republic and Empire. Interpretations of Augustus and His Principate, Berkeley 1990. * D.O. ROSS, Backgrounds to Augustan Poetry. Gallus, Elegy, and Rome, Cambridge 1975. * E. SCHÄFER, Die Wende zur augusteischen Literatur. Vergils Georgica und Octavian, Gymnasium 90, 1983, 77-101. * W. SCHMITTHENNER, ed., Augustus, Darmstadt 1969; 1985[2] (= WdF 128). * W.Y. SELLAR, The Roman Poets of the Augustan Age. Horace and the Elegiac Poets, Oxford 1891, Ndr. 1924. * E. SIMON, Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende, München 1986. * E. SIMON, Ara Pacis Augustae, Tübingen 1967. * H.-P. STAHL, Propertius: Love and War. Individual and State under Augustus, Berkeley 1985. * I. STAHLMANN, Imperator Caesar Augustus, Darmstadt 1988. * SYME, Revolution. * A. THILL, *Alter ab illo*. Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne, Paris 1979. * K. VIERNEISEL y P. ZANKER, Die Bildnisse des Augustus. Herrscherbild und Politik im kaiserlichen Rom, München 1978. * A. WLOSOK, Die römische Klassik: zur «Klassizität» der augusteischen Poesie, en: W. VOSSKAMP, ed., Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken, Stuttgart 1990, 331-347; 433-435. * P. ZANKER, Forum Augustum, Tübingen s/a (1969). * P. ZANKER, Forum Romanum. Die Neugestaltung durch Augustus, Tübingen 1972. * P. ZANKER, Augustus und die Macht der Bilder, München 1987. * E. ZINN, Die Dichter des alten Rom und die Anfänge des Weltgedichts, en: H. OPPERMANN, ed., Römertum, Darmstadt [3]1970, 155-187. * E. ZINN, Viva vox, Frankfurt 1994.

II. POESÍA

A. ÉPICA, POESÍA DIDÁCTICA, POESÍA BUCÓLICA

BUCÓLICA ROMANA

Generalidades

La *bucólica* (poesía pastoral) es una de las ramas más fascinantes y misteriosas de la poesía, y también una de las más contradictorias. Se conduce con acentuada simplicidad, pero puede tratar también los objetos más elevados. Tiene sí raíces originariamente populares, pero ha sido siempre un género particularmente refinado. A veces parece alejarse de la realidad, pero contribuye siempre a la superación de ésta.

A la poesía bucólica pertenecen determinados tipos de situaciones y de composiciones poéticas que en su mayor parte se encuentran prefigurados en el poeta siciliano Teócrito (s. III a.C.: v. Precedentes griegos). El tema fundamental de los «pastores que cantan» presenta diversas facetas: puede tratarse de poesía sobre la poesía, los pastores pueden estar inspirados por la pasión amorosa; el panorama de la vida pastoral puede ampliarse ocasionalmente en vida campestre en general; puede también dirigir su mirada a la situación histórica en el sentido más restringido (pastores expulsados de sus tierras) y también a la historia mundial. Los poetas hablan de sí en forma cifrada –ciertamente más de su creación poética que de la propia biografía.

A partir de Virgilio son característicos del género tonos pastel difuminados y una misteriosa polivalencia; el poeta arranca a la temática tan sencilla aparentemente una riqueza infinita de facetas. El que lee los frágiles productos de la Musa bucólica como simple alegoría biográfica o quiere reconducirlos, como sea, a un denominador común definido, se contenta con aspectos parciales y se priva del gozo de una polifonía incomparable: están presentes Sicilia, Italia y sus paisajes, hombres y animales, pero en la obra respira también el aliento de la gran historia. Todo esto encuentra expresión en un universo lingüístico hasta ese momento impensable en latín a un nivel tal de musicalidad. El alma del poeta, en su sentir ora tierno, ora apasionado, es el centro del que surge un nuevo universo poético, no

para colocarse junto al real, sino para iluminarlo. La forma poética «pequeña» adquiere grandeza interior.

Precedentes griegos

En Teócrito aparecen elementos típicos de la poesía pastoral sucesiva: pastores que dialogan entre ellos (*id.* 4) o rivalizan en el canto (Βουκολιασταί: *id.* 5, 6, 8 y 9), poesía sobre la poesía (Θαλύσια, *id.* 7: la reina de las églogas), transfiguración de la naturaleza y el canto por la muerte de un pastor Dafnis (Θύρσις ἢ ᾠδή: *id.* 1), las hechiceras (Φαρμακεύτριαι: *id.* 2), la serenata (Παρακλαυσίθυρον) del enamorado (*id.* 3, cf. 11). A estos temas se une ya también el elogio del soberano, que después tendrá mucha importancia (cf. especialmente *id.* 17: un encomio en verso). En Virgilio se añadirá la representación de la edad de oro.

En consideración a obras maestras como el idilio séptimo y a la estrecha afinidad de motivos constante entre Virgilio y Teócrito no se deberá vacilar en señalar en este último al fundador de la poesía bucólica. Existen sin embargo reservas. Como la sátira, a pesar de Lucilio, sólo se convierte en un género literario con Horacio, sucede lo mismo para la bucólica con Virgilio. Por lo demás, en cada uno de los poetas bucólicos latinos salen a escena aspectos diversos, de modo que también después de Virgilio la unitariedad del género sólo se mantiene parcialmente.

La representación teocritea de los pastores es rica en humorismo y está caracterizada por un alejamiento ligeramente irónico. El estado de ánimo «sentimental» del ciudadano que nosotros asociamos al concepto de idilio, sólo después de Teócrito pasa al primer plano de modo más decidido (por ejemplo en Moscó, Bión y en las composiciones no auténticas más tardías del *Corpus Theocriteum*).

De la época imperial se ha conservado una novela pastoral de Longo (*Dafnis y Cloe*) que no ha tenido una influencia menor que la de los grandes bucólicos.

Desarrollos romanos

Al comienzo del periodo augústeo el elemento bucólico es una especie de tendencia del momento, una moda observable también en el arte figurativo.[1] En la literatura se encuentran también rasgos bucólicos fuera de la poesía pastoral: especialmente, por ejemplo, en las elegías de Tibulo. Lo bucólico se une a elementos «geórgicos», al recuerdo de los orígenes romanos, a la renovación del mundo rural itálico y de la antigua religiosidad romana; ello adquiere a menudo una afinidad con la edad de oro.

Virgilio da una nueva impronta al género. Reduce los elementos toscamente realistas. La ironía pierde su aspereza; un sentimiento poético delicado suaviza

1. E. SIMON, Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende, München 1986, 206-210.

las aristas. Prevalece el arte fino de la representación indirecta. Las diez *Églogas* constituyen también como colección una obra de arte completa en sí misma. Sin embargo, el ámbito temático se amplía: también la infelicidad del momento histórico encuentra entrada en la poesía bucólica. Virgilio se enfrenta seria y críticamente con el dolor que la política causaba en su tiempo a los hombres. El motivo del «elogio del soberano» no se desarrolló sin un contrapunto: la gratitud de Títiro a su «dios» encuentra un contrapeso en el lamento de Melibeo, que ha perdido su tierra. En la cuarta égloga, que rompe conscientemente el cuadro tradicional del género, resuenan expectativas mesiánicas. Junto al cambio histórico un motivo constante está constituido por la potencia e impotencia de la poesía en circunstancias difíciles. Es como si Virgilio hubiese tratado todos los temas principales de la poesía pastoral a la luz del sublime idilio séptimo y a través de la lente de la propia experiencia del presente.

En época neroniana el elogio del soberano es mayormente unívoco. Calpurnio y los *Carmina Einsidlensia* cambian la dirección de la poesía bucólica. Al mismo tiempo elementos geórgicos y didascálicos son retomados con más fuerza.[1]

En el siglo III Nemesiano reaviva el género en sentido no político y hace de él, entre otras cosas, el vehículo de su anhelo personal de salvación, un fenómeno paralelo a la renovación de elementos de la apoteosis de los soberanos en ámbito privado, como puede observarse en época contemporánea en escenas bucólicas representadas sobre sarcófagos.[2]

El cristianismo confiere un significado nuevo a la figura del pastor. Endelequio compone una égloga en la que se conserva la puesta en escena y el contenido está superficialmente cristianizado: la cruz protege de las enfermedades al ganado. Al contrario, Paulino de Nola trata un argumento cristiano, el cumpleaños de S. Félix de Nola, en *Natalicia* con múltiples acentos bucólicos y geórgicos.

Técnica literaria

El canto amebeo es un procedimiento característico de técnica literaria propio de la poesía bucólica. Se han enumerado ya varios tipos de composiciones (v. Generalidades).

La caracterización de los personajes está bastante marcada: así Títiro y Melibeo encarnan en la primera égloga de Virgilio temperamentos contrapuestos; al mismo tiempo su diverso carácter sirve para dar expresión a concepciones antitéticas del mundo. Del mismo modo Galatea y Amarílide representan dos caracteres femeninos opuestos.

1. Por ejemplo, Calp. 5: las tareas del pastor.
2. G. Binder en B. Effe, G. Binder 1989, 150-153, según N. Himmelmann 1980.

La serie de ejemplos (*Priamel:* p. ej. Verg. *ecl.* 7, 65-68) es típica del modo de conducir la argumentación. Las comparaciones, por lo demás, son tomadas de la vida pastoral (p. ej. *ecl.* 1, 22-25); así se respeta el *aptum*.

La colección poética en cuanto tal se convierte, como muy tarde desde Virgilio, en una obra de arte (v. Virgilio, Técnica literaria). Composiciones formalmente afines (por ejemplo cantos amebeos entre pastores) aparecen en la primera y en la segunda mitad en claves diferentes (*ecl.* 3 y 7) y con acentuación diversa. Los destinatarios juegan un papel estructural: la figura de Galo (*ecl.* 6 y 10) encuadra la segunda mitad del libro. Lo mismo vale para los temas: dos églogas «romanas» encuadran dos particularmente «teocriteas» (2 y 3, a las que corresponden respectivamente 7 y 8); la secuencia 4-5 y 9-10 evidencia en ambos casos el paso de la temática ligada a los hechos contemporáneos a la relativa a la poética.[1]

En las *Églogas* la investigación intenta continuamente descubrir proporciones numéricas. No hay que excluir previamente la posibilidad de que Virgilio haya pensado efectivamente en ellas. En la égloga primera el *iuvenis* está en el centro no sólo en cuanto al contenido, sino también formalmente. Pero también en este aspecto hay que limitarse a lo que es evidente, sin querer reducir a números cada detalle particular.

Para otros versos la tarea más difícil del intérprete es también encontrar la medida justa. Así también el problema de la medida con la que las *Églogas* se leen como alegorías, recibe soluciones diversas. No hay duda de que Virgilio a veces usa a sus pastores como máscaras. El intérprete intenta en cierto modo identificar a Títiro con Virgilio (Serv. *ecl.* 1, 1); lo mismo parece obvio para Menalcas (*ecl.* 5, 86 s.; *ecl.* 9). Pero ¿no es parte de él también Melibeo (*ecl.* 1)? Estas refracciones múltiples impiden admitir una alegoría de coherencia ininterrumpida. El mismo Servio exhorta ya a una prudente moderación: *et hoc loco Tityri sub persona debemus Vergilium accipere; non tamen ubique, sed tantum ubi exigit ratio.* Es necesario guardarse de pretender anular el mérito artístico del poeta, que consiste precisamente en superar el elemento exclusivamente biográfico. ¿Habrá imaginado Virgilio que la curiosidad de tantos estudiosos sería sometida a dura prueba no solamente por su célebre adivinanza (*ecl.* 3, 104 s.)? La creatividad de Virgilio actúa sobre una pluralidad de niveles y lo hace conscientemente, pero sin pedantería. La alegoría tendrá una parte importante en la historia sucesiva del género. Petrarca publicará él mismo el comentario a sus propias poesías bucólicas.

1. Cf. C. BECKER, Virgils Eklogenbuch, *Hermes* 83 (1955) 314-349 y R. KETTEMANN 1977.

Lengua y estilo

En Teócrito el dialecto dórico es un fino instrumento para delinear y diferenciar los caracteres. Este arte sutil es reducida ya por sus seguidores griegos a una dimensión corriente bastante neutral.

En la lengua latina, que no conoce dialectos de igual dignidad literaria, difícilmente puede ser reproducido este aspecto de la poesía teocritea. Virgilio tuvo la audacia de repetir el habla popular: por ejemplo *cuium pecus* (en lugar de *cuius*). Pero la conciencia lingüística tan pronunciada de los romanos de ciudad no permite hacer esto ni siquiera a su más gran poeta. Se mofan así: *Dic mihi, Damoeta: «cuium pecus» anne Latinum?* (*Vita Donati* 181 HARDIE). No es extraño que, en estas condiciones, los vulgarismos sólo dejen en Virgilio escasos indicios.

Virgilio escribe en una lengua aparentemente sencilla y cotidiana, cuyo carácter artístico se percibe sólo en una segunda mirada. Cuando Agripa se ríe porque Virgilio habría inventado un nuevo tipo de κακόζηλον (metáforas mixtas) consistente en vocablos cotidianos (*Vita Don.* 185 HARDIE), la formulación es maligna, pero la observación no es infundada.

Ocasionalmente el estilo se eleva a altura solemne, como en la cuarta égloga. En el final de verso *magnum Iovis incrementum* (*ecl.* 4, 49) el raro quinto espondeo está introducido conscientemente como elemento de *gravitas*.

Una característica de la bucólica es la línea musical del lenguaje. Un elemento vistoso es el estribillo;[1] también otras formas de repetición están particularmente desarrolladas, como reiteraciones del tipo *ite meae quondam felix pecus, ite, capellae* (Verg. *ecl.* 1, 74).

La pureza y la sencillez de la lengua virgiliana ha contribuido a formar la de Calpurnio. Sólo ocasionalmente él se atreve a efectos sorprendentes en consonancia con el gusto barroco de la época («sin ti los lirios me parecen negros» Calp. 3, 51). Nemesiano se muestra como autor elocuente; da al género, sin destruir el carácter de éste, un impulso de ligero colorido retórico. Endelequio (en torno al 400 d.C.) emplea la estrofa asclepiadea segunda para la poesía pastoral, un documento de la mescolanza de los géneros en la antigüedad tardía. No teme tampoco poetizar con palabras de procedencia prosaica, como *purificatio*.

---

1. R. SCHILLING, Le refrain dans la poésie latine, en: Musik und Dichtung FS V. PÖSCHL, Heidelberg 1990, 117-131.

Universo conceptual I: Reflexión literaria

El nivel literario de la bucólica es clasificado por Virgilio por principio –en correspondencia con los ramilletes que se ven en el paisaje pastoril (cf. Verg, *ecl.* 4, 2 *humilesque myricae*)– como humilde (v. también Serv. *ecl.* p. 1, 16 THILO: *humilis character*), sin concesiones, sin embargo, en relación con la cualidad.[1] Si se emprende un vuelo más elevado, éste es considerado como una excepción (*ecl.* 4, 1, cf. también Calp. 4, 10 s.). Calpurnio, para salvaguardar la humilde *persona* de éstos, ordena a sus pastores que lean una profecía política en la corteza en la que un dios la ha grabado (*deus ipse canit*: Calp. 1, 29).

Se trata también el problema de la eficacia de la poesía en las épocas difíciles (Verg. *ecl.* 9). Su capacidad de influencia sobre las circunstancias externas, modificándolas, no se considera elevada, pero tampoco se niega. Su función vital en la magia amorosa es terminante (*ecl.* 8), en la promoción (Calp. 3) o, por lo menos, como consuelo.[2]

La poesía bucólica pone en escena a pastores que cantan y por eso es también poesía sobre poesía.[3] La ubicuidad del *Idilio* metapoético 7 de Teócrito en las *Églogas* de Virgilio habla de manera elocuente. En la *Égloga* 5 Dafnis es un poeta inmortalizado; la poesía es al mismo tiempo una fenomenología de la festividad: ella mantiene viva la creatividad cultural, aunque –¿o porque?– se celebra en honor de los difuntos. En este sentido, la sucesión de poeta a poeta (*ecl.* 2, 36-38) consiguió también un sentido más profundo: la apoteosis virgiliana de Dafnis se renueva con la divinización de Virgilio en su sucesor Calpurnio[4] (4, 70) y con la de Melibeo en Nemesiano (1 *passim*). A Virgilio le son atribuidas las facultades de Orfeo (Calp. 4, 65-67; cf. Verg. *ecl.* 4, 55-57, como esperanza); pero el mismo efecto es producido también sobre animales y paisaje por el canto de los pastores de Calpurnio, el mismo con temas no políticos (2, 10-20). El poeta de *Églogas* se desvirtúa a sí mismo, pero en una mirada más profunda se revela como *vates* divino, como profeta.

---

1. *Si canimus silvas, silvae sint consule dignae* (*ecl.* 4, 3).

2. Cf. el estribillo Nem. 4,19 y con frecuencia *levant et carmina curas*; Endelech. AL 893,12 *prodest sermo doloribus*.

3. E.A. SCHMIDT 1972 y 1987.

4. En Calpurnio se garantiza la dignidad de la poesía: es divinizado Virgilio y no sólo el emperador. De distinta forma en la égloga de Einsiedeln 1, 43-49: Homero realiza la coronación poética de Nerón, y Virgilio destruye con su propia mano sus obras.

Universo conceptual II

La referencia a la realidad y a la época también tiene en la poesía bucólica primacía sobre la pura imitación literaria. Virgilio ya une además elementos bucólicos con «geórgicos».[1] En Calpurnio la realidad de la economía rural es tratada en forma didáctica. Calpurnio recoge también la descripción de los juegos.

Los aspectos negativos de una actualidad política que oprime al individuo confluyen en Virgilio en la poesía pastoril y la preservan del intento de proporcionar una cómoda huida de la realidad. Virgilio también da a las *Églogas* un acento salvador. El concepto de la edad de oro, que él introduce en la poesía bucólica, se retoma de nuevo ya en época neroniana.[2] Por obra de Virgilio la poesía bucólica se convierte en soporte de reflexiones filosóficas sobre la historia. El mundo pastoril y la poesía bucólica están, sin embargo, más lejos de la utopía que lo que muchas veces se cree.[3]

La apoteosis del soberano se anuncia sutilmente en las *Églogas* de Virgilio y es desarrollada más completamente por Calpurnio. Sin embargo, los poetas saben mantener silenciosamente su independencia espiritual: Calpurnio diviniza también junto al emperador a Virgilio. Nemesiano sustituye la apoteosis de los emperadores por la del campesino y cantor Melibeo.[4] A esta interesante privatización se une, de acuerdo con la tendencia de la época, una sacralización: la tercera égloga de Nemesiano (que varía el cuadro de la égloga 6 de Virgilio) es un himno a Baco de gran efecto (el elemento dionisiaco es algo nuevo en la poesía bucólica); un cierto Pomponio, apoyándose de cerca en la primera égloga virgiliana, hace que Títiro instruya en las creencias cristianas a Melibeo.[5] Con la ambigüedad la poesía bucólica pierde uno de sus estímulos poéticos específicos.

Concordancias: M. KORN, W. SLABY, Concordantia in carmina bucolica. Lemmatisierte Computerkonkordanz zur römischen Bukolik (Vergil, Calpurnius Siculus, Carmina Einsidlensia, Nemesian) und zu den *Cynegetica* des Grattius und Nemesian, Hildesheim 1992.

W. ARLAND, Nachtheokritische Bukolik bis an die Schwelle der lateinischen Bukolik,

---

1. R. KETTEMANN 1977.

2. Además de Calpurnio cf. Car. Einsidl. 2; restrictivo sobre el motivo de la edad de oro E.A. SCHMIDT 1987, 14-16; sobre la égloga 4 de Virgilio y su relación con la bucólica R. KETTEMANN 1977, 71-76 (bibl.).

3. E.A. SCHMIDT 1987.

4. Es probable que con el honesto campesino y cantor Melibeo se esté señalando a una persona particular (G. BINDER en: B. EFFE, G. BINDER 1989, 150-153).

5. Poetae christiani minores, pars I, ed.C. SCHENKL y otros, Vindobonae 1888 (= CSEL 16,1), 609-615; cf. AL 719 a.

tesis Leipzig 1937. * L. CASTAGNA, I bucolici latini minori. Una ricerca di critica testuale, Firenze 1976. * CURTIUS, Europäische Lit. 191-209 («Die Ideallandschaft»). * B. EFFE, ed., Theokrit und die griechische Bukolik (= WdF 580), Darmstadt 1986 (Miscelánea, bibliogr.). * B. EFFE, G. BINDER, Die antike Bukolik. Eine Einführung, München 1989 (los trabajos anteriores de EFFE y bibliogr. ulterior). * K. GARBER, ed., Europäische Bukolik und Georgik, Darmstadt 1976 (Miscelánea, bibliogr.). * D.M. HALPERIN, Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry, New Haven 1983. * N. HIMMELMANN, Über Hirten-Genre in der antiken Kunst, Opladen 1980. * R. KETTEMANN, Bukolik und Georgik. Studien zur Affinität bei Vergil und später, Heidelberg 1977. * K. KUBUSCH, Aurea Saecula: Mythos und Geschichte, Frankfurt 1986. * B. LUISELLI, Studi sulla poesia bucolica latina, AFLC 28, 1960, 1-102. * M.C. MITTELSTADT, Longus: *Daphnis and Chloe* and the Pastoral Tradition, C&M 27, 1966, 162-177. * E. PANOFSKY, *Et in Arcadia ego*: Poussin und die Elegische Tradition (v. K. GARBER, ed., 271-305). * Wolfg. SCHMID, Tityrus christianus (v. K. GARBER, ed., 44-121). * Wolfg. SCHMID, Bukolik, en: RLAC 2, 1954, 786-800. * E.A. SCHMIDT, Poetische Reflexion. Vergils Bukolik, München 1972. * E.A. SCHMIDT, Bukolische Leidenschaft oder Über antike Hirtenpoesie, Frankfurt 1987. * H.C. SCHNUR, R. KÖSSLING, ed., Die Hirtenflöte. Bukolische Dichtungen von Vergil bis Geßner (buena selección, TrN), Leipzig 1978. * G. SCHÖNBECK, Der *locus amoenus* von Homer bis Horaz, tesis Heidelberg 1962. * C. SEGAL, Poetry and Myth in Ancient Pastoral. Essays on Theocritus and Virgil, Princeton 1981. * J. VAN SICKLE, Theocritus and the Development of the Conception of Bucolic Genre, Ramus 5, 1976, 18-44. * J. VAN SICKLE, The Design of Vergil's Bucolics, Roma 1978. * B. SNELL, Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft (reed en: K. GARBER, ed., 14-43). * G. WOJACZEK, Untersuchungen zur griechischen Bukolik, tesis Köln: Meisenheim 1969.

VIRGILIO

Vida, cronología

Publio Virgilio Marón nació en los idus de octubre del 70 a.C. en Andes, cerca de Mantua, en la Italia septentrional. Los intentos de explicar su genio con una sangre céltica o etrusca son inútiles; su amor por la tierra itálica no nace solamente de una genérica nostalgia «sentimental» del ciudadano por los propios orígenes, sino de una niñez en contacto con la naturaleza. Cultura y naturaleza constituyen a menudo, precisamente en las mayores personalidades creadoras, una unidad.

Las noticias sobre su vida merecen más duda que fe. Su padre, quizá en el origen alfarero de profesión, habría pasado, como trabajador temporal, de unos comienzos humildes a la propiedad de una tierra y al cuidado de las abejas. Sea

que Virgilio haya sufrido directa o sólo indirectamente por las distribuciones de tierras hechas por Augusto a los veteranos, su primer gran obra, los diez poemas pastorales (*Églogas*), ofrece un cuadro vivo de las calamidades de aquella época (entre el 42 y el 39, o como se admite ahora,[1] el 35 a.C.): los ciudadanos itálicos son expulsados de sus propiedades para dar terreno a los veteranos. El resentimiento provocado por esto resuena en la primera égloga en las palabras del pastor Melibeo (*ecl.* 1, 70-72).

La amistad tiene un papel importante en la vida del poeta. Menciona con simpatía y respeto a los poetas Cornelio Galo (*ecl.* 6 y 10) y Varo (*ecl.* 9), al escritor y protector Asinio Polión (*ecl.* 4) y –no por último– al «dios» de la primera égloga, que sólo puede ser identificado creíblemente con el heredero de César, el futuro Augusto.

La obra siguiente de Virgilio, las *Geórgicas*, un poema didáctico sobre la agricultura, compuesto en los años que van hasta el 29 aproximadamente, lo muestra como miembro del círculo de Mecenas. La apoteosis del futuro Augusto también tiene una función importante en este poema. Si fuese verdad la noticia de que Virgilio en las *Geórgicas* habría eliminado un elogio de Cornelio Galo una vez que éste había caído en desgracia, sería ésta la única sombra del retrato moral del poeta.[2]

Mecenas, por tanto, es nombrado sólo en la segunda de las obras mayores de Virgilio, las *Geórgicas*; una vez más el protector permanece fiel a su principio de sostener sólo a talentos ya afirmados. A pesar de esto, Mecenas ha contribuido de manera sustancial a determinar la actividad creadora de nuestro poeta.[3] Virgilio (junto con Vario) es indudablemente el poeta que se ha consagrado con más convicción a las intenciones de Mecenas –y de Augusto.

Es ocioso preguntarse si la epopeya heroica se ajustaba al talento del Mantuano como el género bucólico. Tiene razón Horacio, ciertamente, al subrayar «la delicadeza y el brío» (*molle atque facetum*) en el talento poético virgiliano (*sat.* 1, 10, 44 s.). Pero nuestro poeta posee también una gran sensibilidad para lo dramático, un sentido trágico de la existencia, que –perceptible ya esporádicamente en

---

1. G.W. BOWERSOCK, A Date in the *Eighth Eclogue*, HSPh 75 (1971) 73-80; W.V. CLAUSEN, On the Date of the *First Eclogue*, HSPh 76 (1972) 201-205; E.A. SCHMIDT, Zur Chronologie der *Eklogen* Vergils, SHAW 1974, 6, 9; cf. 8, n. 4; contra W. STROH, Die Ursprünge der römischen Liebeselegie, Poetica 15 (1983) 205-246, espec. 214, n. 30 (convincente).

2. J. HERMES, C. Cornelius Gallus und Vergil. Das Problem der Umarbeitung des vierten *Georgica*-Buches, tesis Münster, 1980 (contra la credibilidad de la noticia); H.D. JOCELYN, Servius and the 'Second Edition' of the *Georgics*, Atti del Convegno mondiale scientifico di studi su Virgilio 1, Milano 1984, 431-448; H. JACOBSON, Aristaeus, Orpheus, and the *Laudes Galli*, AJPh 105 (1984) 271-300; sobre Th. BERRES, Die Entstehung der *Aeneis*, Wiesbaden 1982 (*georg.* 4 modificado bajo la guía de *Aen.* 1-6) v. W. SUERBAUM, Gnomon 60, 1988, 401-409.

3. Virgilio bromea: «tus no precisamente discretas órdenes» (*georg.* 3, 41).

las obras anteriores– sólo se manifiesta plenamente en la *Eneida.* El problema está, pues, mal planteado; sus fuerzas crecen con la nueva tarea, o mejor: se desarrollan aspectos de su personalidad escondidos hasta entonces. Tal vez podemos creer a los antiguos biógrafos cuando nos dicen que como persona Virgilio se mostraba taciturno e introvertido, más bien tímido y torpe, y que estaba muy lejos de ser un brillante orador. Horacio (*sat.* 1, 5) habla de la salud delicada de Virgilio durante un viaje a Brindisi. Si el Virgilio al que Horacio se dirige en las *Odas* (1, 3 y 1, 24) es nuestro autor –como hoy se admite–, ellas ponen de manifiesto melancolía, profunda aflicción y seria preocupación por el problema de la muerte: rasgos que encontramos en tantos pasajes de la *Eneida.*

El mayor poeta de Roma trabaja en esta obra durante los últimos diez años de su vida –con plena conciencia de haber emprendido una tarea de excesiva dificultad (Macr. *sat.* 1, 24, 11). Quiere hacer una revisión final en Grecia, donde acompaña a Augusto. Durante el viaje se pone enfermo, lo interrumpe y muere en el camino de regreso a Brindisi (19 a.C.).

La conservación de la *Eneida,* un texto fundamental no sólo de la cultura romana, sino de la europea, se debe a Augusto, que no hace caso de la disposición testamentaria del poeta de que no se publicara nada inédito. Los editores, Vario y Tuca, se dispusieron a la obra con premura y amistosa piedad; renuncian a completar versos no acabados.

La vida de Virgilio, que comienza bajo el consulado de Pompeyo (70 a.C.) y termina poco antes de la legislación matrimonial de Augusto, abarca el periodo del máximo desarrollo de la personalidad individual en la política romana –Pompeyo que somete a sus fines el Oriente, César que hace lo mismo con el Occidente–, hasta el hundimiento de la república. Virgilio, que cuando el asesinato de César va a cumplir ventiséis años, vive las guerras civiles con plena conciencia. De ahí su gratitud hacia Augusto, que trae por fin la paz, realizando así el fin más alto de la política. Una suerte propicia hace morir al poeta antes de que el nuevo principado se consolide y se revele como monarquía.

El camino de lo privado a lo suprapersonal en la obra virgiliana se corresponde con la evolución histórica de la época. Desde el punto de vista de la historia de la literatura, sus años juveniles coinciden con la madurez de Catulo y Lucrecio, espíritus audaces e independientes. En la generación siguiente el individualismo se convierte en una moda y por tanto –paradójicamente– en un fenómeno de masa. Mientras los elegíacos Galo, Tibulo, Propercio y Ovidio representan la evolución natural de la historia literaria romana bajo las huellas del influjo helenístico, el «clásico» Virgilio –sin renegar, no obstante, de sus comienzos alejandrinos– va contra la corriente de la época. Podemos imaginar cuánta independencia y firmeza interior es necesaria para esto.

Compendio de las obras

Églogas

1. Un diálogo entre dos pastores ilustra el problema de la distribución de tierras desde dos puntos de vista, reflejándolo en dos caracteres: el vivaz «elegíaco» Melibeo ha tenido que abandonar su tierra, el contemplativo Títiro ha podido quedarse donde estaba. La primera mitad de la égloga se refiere al pasado, la segunda al futuro. Exactamente en el centro (41 s.) se menciona al «dios» a quien Títiro debe la propia felicidad.

2. Coridón expresa su amor sin esperanza por Alexis en un discurso poético-«sentimental». En el centro del poema (37 s.) llegamos a saber que Dametas, al morir, ha dejado en herencia a Coridón su flauta pastoril: esta alusión a la sucesión espiritual es muy evocadora en una colección que coloca los *Idilios* de Teócrito en un contexto nuevo y los transforma profundamente.

3. Menalcas y Dametas se zahieren recíprocamente; después designan un árbitro –que toma la palabra en el centro de la égloga (55)– y rivalizan entre sí en dísticos agradables o misteriosos –con tanta destreza, que no es posible encontrar un vencedor.

4. Se anuncia un argumento más elevado. Con el nacimiento de un niño comienza bajo el consulado de Polión (40 a.C.) una nueva edad de oro. La cuarta égloga es una de las composiciones poéticas más nobles y más profundas de la literatura universal.

5. Mopso y Menalcas rivalizan al celebrar al cantor muerto Dafnis. Esta égloga se divide en dos mitades. Al final los dos cantores se honran recíprocamente. Queda esclarecido el sentido de festividad y celebración igualmente que las relaciones entre vivos y difuntos.

6. Un homenaje indirecto introductorio a Varo es seguido por la sección principal. Dos niños atan al dormido Sileno, que se libera gracias a un canto: una misteriosa poesía cósmico-erótica en la que está inserta la investidura poética de Cornelio Galo.

7. Melibeo relata un concurso de canto: Tirsis ha sido vencido por Coridón. En esta égloga el conflicto es sensiblemente más áspero que en 3 y en 5.

8. La dedicatoria a Polión es seguida por dos cantos de idéntica longitud que se completan recíprocamente: Damón canta un amor no correspondido (cf. Theocr. 3); en el canto de Alfesibeo la amada hace volver a su Dafnis mediante un encantamiento (cf. Theocr. 2).

9. Este diálogo entre el administrador Meris y el pastor Licidas sobre la potencia y la impotencia de los poemas del poeta Menalcas es una obra de crítica de los tiempos y de poética, que en conjunto se remonta a Theocr. 7, pero evoca también otras composiciones poéticas, incluidas églogas virgilianas.

10. Un homenaje al poeta erótico Cornelio Galo y a la vez un cántico elevado sobre el amor y la poesía.

Geórgicas

1. Después del apóstrofe a Mecenas, de la enunciación del tema (1: agricultura, 2: cultivo de los árboles, 3: cría del ganado, 4: cuidado de las abejas) y de una solemne invocación a las divinidades campestres y al príncipe (1-42), Virgilio trata –en tres secciones prin-

cipales– el trabajo de los campos (43-203), el curso de las estaciones (204-305) y los pronósticos del tiempo (351-463); el final del libro, en conexión con el último punto, presenta los infaustos prodigios de la muerte de César (463-514).

2. El libro sobre el cultivo de los árboles (especialmente vid y olivo) comienza con la invocación a Baco (1-8) y pasa enseguida al tema; un poco más adelante (39-46) se inserta una invocación a Mecenas. La primera parte (9-108) trata las múltiples formas de la reproducción de los árboles, la segunda los diversos tipos de terreno (109-258) y de plantaciones (259-345), la tercera el cuidado y la protección del crecimiento (346-457). El final está constituido por un elogio de la vida del campo (458-542). La subdivisión está subrayada por *excursus*: la segunda parte comienza oportunamente con un elogio de Italia (109-176) y termina con la exaltación de la primavera (322-345).

3. En el proemio, corazón de las *Geórgicas*, el poeta rinde homenaje a su patria, al príncipe y a Mecenas (1-38). Una primera sección del libro (49-283) trata de bueyes y de caballos: la selección y el cuidado de los sementales (49-156), la cría de los animales jóvenes (157-208) y –como final provisional– la omnipotencia del instinto sexual (209-283). La segunda mitad del libro ilustra, después de un proemio en el centro (284-294), el cuidado de ovejas y cabras en invierno (295-321) y en verano (322-338); a los cuadros contrastantes del criador de ovejas libio y del de bovinos escítico (339-383) sigue la mención de la producción animal (384-403) y de los peligros que amenazan al ganado (404-473), particularmente la peste de los bovinos, cuya descripción constituye el final (474-566).

4. Las abejas son el argumento sutil y sublime a la vez del libro cuarto, que está igualmente dedicado a Mecenas (1-7). Se tratan la colocación y la construcción de la colmena (8-50), el enjambrar de las abejas y sus batallas, la selección y el modo de fijar su morada (51-115). Después de la relajante descripción de un jardín (116-148) Virgilio subraya la singularidad moral de las abejas –el equivalente positivo del poder destructivo de la sexualidad en el libro precedente– y atribuye a las abejas una participación en el *logos* divino (149-227). Recogida de la miel, parásitos y enfermedades completan el cuadro (228-280). Muerte y renovación del pueblo de las abejas dan lugar al epilio de Aristeo con el grandioso final del mito de Orfeo (281-558). Algunos versos personales, que mencionan también de nuevo al príncipe, concluyen la obra (559-566).

Eneida

1. El proemio tiende el arco desde Troya a Roma y Cartago. Una tempestad marina provocada por Juno empuja las naves de Eneas a la costa de Cartago. Venus, tranquilizada por Júpiter acerca del futuro de su hijo, tomando el aspecto de una cazadora, informa a Eneas sobre el país y sobre los habitantes y a él y a su compañero Acates los hace llegar a Cartago protegidos por una nube. La reina Dido acoge amistosamente a los troyanos; durante el banquete en honor de los huéspedes, Amor, con el aspecto del niño Ascanio, conquista el corazón de la reina para Eneas.

2. Por deseo de Dido, Eneas cuenta la destrucción de Troya: en el décimo año de guerra los griegos esconden a sus guerreros más valerosos en un caballo de madera y aparentan zarpar hacia Ténedos. El engaño de Sinón y la muerte de Laocoonte empujan a los

troyanos a, demoliendo sus muros, llevar el caballo a la ciudad. Durante la noche los enemigos vuelven de improviso. En sueños el muerto Héctor ordena a Eneas abandonar la patria consagrada a la ruina. Pero el héroe prefiere la muerte a la huida. Los troyanos combaten con éxito hasta que las armas enemigas, con las que se cubrieron para engañar a los griegos, los llevan al desastre: los ciudadanos se matan entre sí. Después del asesinato del rey Príamo una revelación de Venus y una señal de Júpiter empujan a Eneas a dejar Troya con los suyos; la sombra de su mujer Creúsa le predice el futuro.

3. Eneas cuenta sus peregrinaciones: el prodigio de Polidoro lo aleja de Tracia; Apolo délfico le ordena buscar su antigua morada, que Anquises interpreta falsamente como Creta. El héroe troyano es expulsado de allí por la peste, y durante el sueño, los Penates lo encaminan hacia Italia. Una tempestad lo conduce a las islas Estrófadas; a continuación celebra en Accio juegos en honor de Apolo. En el Epiro recibe la revelación de Héleno. En la costa occidental de Sicilia acoge a un compañero de Ulises. En Drépano muere Anquises; en la ruta hacia Italia Eneas es desviado a Cartago.

4. Dido abre su corazón a su hermana Ana, que le aconseja unirse a Eneas. Para provocar este matrimonio, Juno se asegura la adhesión de Venus; durante una partida de caza los dos enamorados son empujados a una gruta por un temporal. Su felicidad no dura mucho tiempo. El celoso Jarbas, rey de los gétulos, dirige una plegaria a Júpiter; éste ordena, por medio de Mercurio, a Eneas «esclavo de una mujer», que se prepare a partir. Dido se entera de los preparativos y cubre de los mayores improperios al amado. Por consejo de Mercurio los troyanos huyen durante la noche. La reina, abandonada, se da muerte.

5. En el camino hacia Italia, Eneas es acogido amistosamente en Sicilia por Acestes y en el aniversario de la muerte de Anquises celebra solemnes juegos. La regata es vencida por Cloanto, la carrera por Eurílo –gracias a una astucia de su amigo Niso–, en el pugilato vence el anciano Entelo; en el tiro con arco el mejor es Euritión, pero Acestes, cuya flecha se inflama durante el vuelo, recibe el primer premio a título honorífico. Ascanio organiza un torneo ecuestre con sus coetáneos. Un incendio de las naves, provocado por muchas mujeres troyanas instigadas por Juno, es extinguido por Júpiter con una lluvia. Durante el sueño. Anquises ordena a su hijo dejar a mujeres y ancianos en la ciudad recién fundada de Acestes.

6. En la gruta de la Sibila de Cumas, Eneas consulta el oráculo de Apolo. Su compañero Miseno es sepultado por él en el cabo que recibirá el nombre del difunto. Unas palomas indican a Eneas el camino para alcanzar el ramo de oro, que le permite, después de los sacrificios apropiados, descender al mundo de los muertos bajo la guía de la Sibila a través de la entrada del Averno. Encuentra primero a su timonel insepulto, Palinuro; después –en el centro del libro– a Dido; finalmente al troyano Deífobo. Es informado por boca de la Sibila del destino de los condenados del Tártaro. En la sede de los bienaventurados Museo lo conduce cerca de Anquises, que le muestra a los héroes del futuro, desde los reyes de Alba hasta Augusto y al prematuramente desaparecido Marcelo. Eneas deja envalentonado el reino de las sombras a través de la puerta de marfil.

7. Una vez sepultada su nodriza Cayeta, Eneas llega a la desembocadura del Tíber después de haber pasado por delante de la morada de Circe y desembarca en el *Laurens*

ager. El prodigio de las mesas, que fue observado por Ascanio, le hace comprender que se encuentra en la tierra prometida. Una embajada pide al rey Latino tierra para instalarse; movido por profecías el rey ofrece en matrimonio a Eneas a su hija Lavinia. Mientras tanto, por orden de Juno, la furia Alecto incita a la resistencia a la mujer de Latino, Amata, y al esposo prometido de Lavinia, Turno; Ascanio hiere a un ciervo domesticado. Nace por ello una contienda, en la que caen dos personajes estimados del lugar. Puesto que Latino renuncia a comenzar la guerra vengadora, es la misma Juno la que abre de par en par las puertas de la guerra. Turno encuentra muchos aliados, entre ellos Mecencio y Camila.

8. Turno envía a Vénulo junto a Diomedes para tenerlo como aliado. Eneas, por consejo del dios fluvial Tiberino, remonta el río para llegar hasta el rey Evandro, en el lugar de la futura Roma; allí participa en una celebración en honor de Hércules. El hijo de Evandro, Palante, se une a los troyanos con una escuadra. Después, en Agila, Eneas pide el apoyo de los etruscos, que son hostiles a Mecencio. Como consecuencia de la plegaria de Venus, Vulcano fabrica armas para el hijo de ésta; en el escudo está representado el destino futuro de los romanos.

9. Durante la ausencia de Eneas, Turno, incitado por Juno por medio de Iris, ataca a los troyanos; su intento de incendiar las naves es frustrado por Júpiter a ruegos de la Gran Madre del Ida: él transforma las naves en ninfas. Durante la noche Eurílo y Niso se ofrecen para informar a Eneas del peligro; provocan una matanza en el campo enemigo, pero el resplandor de un yelmo tomado como botín traiciona a Eurílo; los dos amigos caen. Al día siguiente Turno irrumpe en el campamento troyano; después de un esforzado combate, se salva arrojándose al río.

10. En una asamblea divina Venus y Juno discuten; Júpiter deja la decisión al destino. Los rútulos continúan el asedio. Entretanto Eneas vuelve de Etruria con una fuerte flota. Durante el viaje le salen al encuentro las ninfas –que antes eran sus naves– y le informan del peligro corrido por los suyos. Ante su aparición los rútulos abandonan el asedio. En la batalla que sigue Palante cae por mano de Turno; Eneas, para tributar honor al muerto, mata a muchos enemigos. Dado que Juno aleja a Turno de la aglomeración, entonces es Mecencio el que soporta el peso principal del combate, hasta que es herido por Eneas. Después que su hijo Lauso es matado por éste, Mecencio se lanza nuevamente a la batalla y encuentra a su vez la muerte por mano del troyano.

11. Eneas consagra a Marte las armas de Mecencio y envía a Evandro el cadáver de Palante con una escolta de honor. Ambas partes sepultan a sus muertos. Vénulo trae una negativa de parte de Diomedes; mientras en el consejo de guerra de Latino se discute con palabras, Eneas ataca la ciudad. Turno deja la caballería bajo el mando de Mesapo y Camila y se pone en marcha con los soldados de infantería para preparar una emboscada. Sólo ante la noticia de la muerte de Camila acude en ayuda de los suyos. La irrupción de la noche pone fin a la matanza.

12. Turno se decide al combate singular con Eneas, que acepta la propuesta. El pacto concluido solemnemente es hecho fracasar según la orden de Juno por la hermana de Turno, Juturna: un falso prodigio empuja al adivino Tolumnio a arrojar la lanza. Una flecha golpea a Eneas, que quiere separar a los contendientes. Comienza así una serie de éxitos

para Turno, hasta el retorno de Eneas, curado por Venus. Entonces Juturna trata de salvar a Turno tomando el aspecto de su auriga. Sólo cuando Eneas prende fuego a la ciudad y Amata, desesperada, se da muerte, Turno se enfrenta a su adversario, pero sin fortuna. Eneas está ya dispuesto a dejar con vida al herido, cuando ve que lleva el tahalí de Palante y cumple la venganza debida.

Fuentes, modelos, géneros

Como en aquella época la historia romana conduce desde el individualismo al reconocimiento de un orden suprapersonal, así también la formación cultural y la evolución personal de Virgilio pueden ser vistas como un camino desde la multiplicidad en la dimensión reducida a la unidad en una escala mayor. En su enfrentamiento con géneros, fuentes y modelos se evidencia una línea de rara claridad.

El aspecto más «moderno» se encuentra al comienzo: el joven poeta comienza con breves composiciones siguiendo la huella de Catulo y de los neotéricos (*Catalepton*). Para las *Églogas* –su primera obra significativa– elige un modelo un poco más antiguo: el poeta helenístico Teócrito.

Virgilio está destinado a buscar maestros cada vez más antiguos y cada vez más grandes. El paso sucesivo –la poesía didáctica– comporta primero el interés por el poeta helenístico Arato, con el que ya había rivalizado Cicerón.[1] Pero el tema no es ya el cielo estrellado, sino la tierra. Con esto hace fructífero –aunque más en teoría que en la práctica– un estrato más arcaico y profundo de la poesía griega: Los *Trabajos y días* de Hesíodo. Fuente de la materia no es tanto Hesíodo como la literatura técnica más tardía.

Con el tránsito a la *Eneida,* que se anuncia ya, por ejemplo, en el tercer proemio de las *Geórgicas*, la escala de los modelos se amplía de nuevo sensiblemente. Virgilio recurre al arquetipo más elevado: Homero. Renueva toda la obra de éste reflejando los dos poemas de veinticuatro cantos en doce libros, en los que la sucesión *Ilíada-Odisea* está invertida; en efecto, la primera mitad de la *Eneida* corresponde esencialmente a la *Odisea*, la segunda a la *Ilíada.*[2]

Junto a Homero se menciona al épico helenístico Apolonio de Rodas, sin cuya historia de Medea Virgilio no habría podido describir como lo ha hecho el

1. El principio del libro tercero de las *Geórgicas* (1-48) aparece bajo otra óptica a la luz del papiro calimaqueo de Lille: P.J. PARSONS, Callimachus: Victoria Berenices, ZPE (29) 1977, 1-50, espec. 11-13; E. LIBREA, A. CARLINI, C. CORBATO, F. BORMANN, Il nuovo Callimaco di Lille, Maia 32 (1980) 225-253, espec. 226-230; R.F. THOMAS, Callimachus, the *Victoria Berenices,* and Roman Poetry, *CQ* 77, NS 33 (1983) 92-113, espec. 92-101.

2. Hay, naturalmente, superposiciones, como los juegos fúnebres en el libro quinto y el viaje de Eneas en el octavo; cf. también M. LAUSBERG, Iliadisches im ersten Buch der *Aeneis*, Gymnasium 90 (1983) 203-239; en conjunto, para Virgilio la *Odisea* tiene una importancia todavía mayor que la *Ilíada*.

despertar del amor en el ánimo de Dido. El amor, por otra parte, se encuadra en un contexto más amplio mediante la contraposición de la misión política de Dido en cuanto reina. Aquí –como también en otra parte en la *Eneida*– adquirió importancia un grupo de modelos de los que no poseemos más que fragmentos: la poesía trágica romana tan importante para la acogida del mito en Roma. Naturalmente Virgilio tiene también acceso inmediato a los trágicos griegos.

El influjo de la épica romana arcaica perdida es difícilmente valorable: Nevio está ciertamente en el origen de la conversación entre Júpiter y Venus en el libro primero, quizá también del libro cuarto e incluso de la técnica de ensamblaje; en este sentido Nevio presentaba, por lo que parece, la prehistoria como una inserción, mientras Virgilio, por el contrario, introduce el futuro como profecía (cf. la profecía de Júpiter en *Aen.* 1, 257-296, la maldición de Dido en *Aen.* 4, 622-629, el desfile de los héroes en *Aen.* 6, 756-886, la descripción del escudo en *Aen.* 8, 626-728). Finalmente Enio, el verdadero precursor de Virgilio en el poema heroico, sirve de mina para innumerables imágenes y expresiones; los *Anales* fueron reemplazados por la *Eneida* en el sentido más pleno del término. La lengua y el espíritu de la *Eneida* satisfacen las exigencias de la nueva época; sólo Virgilio realiza en la épica latina la forma amplia artísticamente completa. Tampoco aquí, sin embargo, Virgilio niega totalmente las impresiones literarias de su juventud: Dido lleva también en sí rasgos de la Ariadna abandonada del *epilio* sobre Peleo de Catulo y la imagen catuliana de la flor abatida es elevada al nivel de comparación épica por la muerte de un joven héroe. De Apolonio de Rodas se ha hablado ya. La concepción «profética» de la *Eneida*, finalmente, es fomentada también por un poeta helenístico, Licofrón.[1] De este modo el *epos* heroico se mantiene al mismo tiempo formalmente unitario y continuísticamente enriquecido con la multiformidad de la sensibilidad moderna.

Entre las fuentes del material se recuerda en primer lugar a Varrón, el gran anticuario de la época cesariana, cuya larga vida llega hasta la época de Augusto. Textos paralelos muestran, por otra parte, que Virgilio reelabora autónomamente la tradición, o bien utiliza fuentes diversas de las que nos son conocidas. Cuando la investigación mitológica comparada[2] descubre en la *Eneida* estructuras indoeuropeas y la ciencia de la literatura comparada remite a paralelos con el *Mahâbhârata* indio,[3] esto demuestra al menos con claridad cuán profundamente ha penetrado Virgilio en la esencia del mito, en la emulación del espíritu poético «teogónico» de Homero y Hesíodo (cf. Heródoto 2, 53).[4]

1. También es helenístico *El libro de Daniel* con su profecía histórica.
2. G. Dumézil, Mythe et épopée, Paris, 1968³.
3. G.E. Duckworth, Turnus and Duryodhana, TAPhA 92, 1961, 81-127.
4. Para el mito de Eneas es fundamental G.K. Galinsky 1969.

En la elección de los modelos un retroceso cronológico se une así con una ampliación del radio de acción precedente. El elemento helenístico romano antes predilecto no es negado del todo, sino que más bien confluye en una síntesis más elevada. Con la creciente toma de distancia de las modas del día y la conquista de una perspectiva suprapersonal los poetas más antiguos considerados fundamentales adquieren un papel emancipador y unificante.

Técnica literaria

La técnica literaria de Virgilio no puede ser descrita completamente aquí. Subrayamos solamente algunos aspectos seleccionados, que se pueden observar a través de las diversas obras.

Para la estructuración de los libros en su conjunto como una unidad artística, la colección de las *Églogas* ya fija normas: también el libro primero de las *Sátiras* horacianas y el libro primero de Tibulo comprenderán dieciséis composiciones cuidadosamente ordenadas. Las églogas 3, 5 y 7 son combates poéticos; la octava muestra una estructura análoga. En la quinta está al máximo la armonía de los antagonistas; en la tercera la disputa es menos encarnizada que en la séptima. La segunda mitad de la colección recibe unidad del nombre de Cornelio Galo, que aparece en *ecl.* 6 y 10. Aunque cada una de las églogas pueda subsistir por sí misma como unidad autónoma, el libro posee un alto grado de cohesión interior, aunque a veces la investigación ha ido quizá un poco demasiado más allá en busca de simetrías matemáticas; sin embargo, teniendo en cuenta el carácter profundamente musical de la poesía antigua en general y de las *Églogas* en particular, estas tentativas en realidad no se pueden considerar como pistas equivocadas.

En comparación con los predecesores, la transferencia de la bucólica al ambiente romano comporta un grado ulterior de intermediación, pero también un aumento de unidad interna: Virgilio inserta los múltiples elementos de la poesía teocritea en un nuevo universo, los hace funcionales con nuevas finalidades. Políticamente esto sirve para el papel central del futuro Augusto (en parte sobre la pauta de las églogas teocriteas sobre Tolomeo), poéticamente para las afirmaciones sobre la poesía (a la manera del *Idilio* 7, que influyó en muchas églogas virgilianas), artísticamente para la configuración de la colección de las *Églogas* como una unidad orgánica de diez composiciones unidas entre sí por correspondencias de forma y de contenido. Al mismo tiempo Virgilio atenúa rasgos «naturalistas», mímicos del idilio teocriteo. Una unidad más alta confiere un nuevo significado a la multiplicidad preexistente. Precisamente porque recorre hasta el fin la escuela de la poesía helenística, Virgilio puede superarla y llegar a ser un clásico de un género originariamente no clásico.

La tarea de organizar en un libro unitariamente concluso un texto *continua-*

do es realizada por primera vez por Virgilio en el libro primero de las *Geórgicas*. Entre el proemio y el final se encuentran tres secciones principales. La estructura es subrayada por *excursus* (como la descripción de la tempestad al fin de la segunda parte: 311-350) y por comparaciones: la comparación final corresponde a la que concluye la primera parte (512-514; cf. 201-203). En el libro segundo de las *Geórgicas* los *excursus* (elogio de Italia y alabanzas de la primavera) marcan el comienzo y el fin de la segunda parte. No obstante el estilo de Virgilio es fluido, la repartición no rígida; entre una parte y la otra emergen uniones, de modo que el texto resulta unitario y orgánico. El esquema en tres o cinco partes aquí observado se encuentra también en determinados libros de la *Eneida*. Se ha podido parangonar el libro cuarto con una tragedia en cinco actos.[1]

Sin embargo, los libros pueden ser también rigurosamente bipartitos, como el tercero de las *Geórgicas*. Esta estructura es subrayada por un proemio en el centro y por finales correspondientes (primera mitad: omnipotencia del instinto sexual, segunda mitad: peste del ganado).

Unir más libros en una vasta arquitectura es tarea todavía más difícil. Virgilio –como Lucrecio antes que él– lo ha resuelto brillantemente. En las *Geórgicas* los finales sombríos de los libros primero y tercero contrastan con el comienzo luminoso del segundo y del cuarto. En base a su colocación se corresponden, por ejemplo, los *excursus* sobre la sexualidad desenfrenada y sobre la controlada en los libros tercero y cuarto. Un hilo unificador para las *Geórgicas* es también el nombre de César (Octaviano); al comienzo y al fin de la obra hay un homenaje al príncipe y en el centro, en el proemio del libro tercero, Virgilio promete erigirle un templo (*in medio mihi Caesar erit* 3, 16).

En la organización de la *Eneida* Virgilio debe pensar en unidades todavía más amplias. Se pueden reconocer en la obra tres grupos de cuatro libros: los primeros cuatro libros están ya unidos entre sí por la localización misma –Cartago. Entre los dos libros ambientados en Cartago está inserto el relato marco de la destrucción de Troya y de las peregrinaciones de Eneas. Los libros del 5 al 8 preparan al héroe para la lucha; en los libros 9 a 12 siguen los verdaderos y propios acontecimientos bélicos. Todavía es más seductor considerar la *Eneida* como una obra bipartita: el libro séptimo es un nuevo comienzo; un nuevo proemio contrapone la parte que sigue a la que precede, como un *maius opus* (*Aen.* 7,45); la segunda mitad corresponde a la primera como una *Ilíada* romana a una *Odisea* romana, aunque la contraposición no es absoluta.[2]

---

1. A. WLOSOK, Vergils Didotragödie, en: H. GORGEMANNS y E.A. SCHMIDT, ed., Studien zum antiken Epos, Meisenheim 1976, 175-201.

2. Justamente G.N. KNAUER 1964; para la importancia de la *Odisea* para la *totalidad* de la *Eneida*, v. también *supra* p. 629, n. 2.

El desencadenamiento de la guerra en el libro séptimo se había preanunciado ya en el desencadenamiento de la tempestad en el primero. Si el libro segundo describe la destrucción de Troya, el octavo prepara el nacimiento de Roma, una nueva Troya; los versos finales se corresponden: allí Eneas lleva sobre los hombros al padre, aquí el destino de los descendientes. Observaciones semejantes sobre la disposición consciente de las dos mitades de la obra pueden multiplicarse casi a placer.

Con esto está indicado también el nivel en el que está buscada la unidad de la *Eneida*. El poeta se ha preocupado lo primero de todo de la coherencia interna. Aisladas contradicciones relativas a detalles exteriores han quedado sin correspondencia.[1] Virgilio las habría eliminado parcialmente, sin más, en una reelaboración final –en todo caso no era su intención publicar la *Eneida* así como la tenemos.

El relato –en contraposición a la técnica narrativa lineal de Apolonio de Rodas– avanza por escenas que se destacan claramente del propio contexto como unidades.[2] Estas escenas reciben del poeta una forma literaria tal, que el lector percibe sobre todo su significado interno. Se ha hablado con razón de una «unidad sentimental» de la *Eneida*;[3] como un músico, el poeta hace brotar su obra de una entonación atmosférica fundamental, crea sus temas y motivos y les asigna su función específica en la economía del conjunto. A diferencia de los poetas helenísticos, Virgilio en la representación del mito pasa por alto muchos detalles «burgueses» y atenúa el realismo; las características cómicas ya no son introducidas, sino todo lo más indicadas sobriamente.

Por lo que respecta a la caracterización de los personajes, en el caso de Eneas a menudo está subordinada a la acción. Al comienzo de bastantes libros parece que Eneas haya perdido una parte del conocimiento que había adquirido en los libros precedentes; pero en esto se puede ver también la voluntad de representar a un hombre expuesto al error, que necesita la guía divina y se muestra *homo religiosus* en su continuo escuchar a los dioses.

Eneas es un héroe de nuevo tipo, que no encaja en ningún esquema. Por un lado presenta rasgos del héroe épico arcaico: como guerrero está expuesto necesa-

---

1. W. KROLL, Studien über die Komposition der Aeneis, JKPh Suppl. 27, 1902, 135-169 (Virgilio «incapaz de preocuparse de una parte de su poema distinta de aquélla en la que trabaja en un momento dado», 137, «se deja arrastrar por sus fuentes», 138; «además, bastante a menudo al poeta le sucede que se olvida de narrar hechos importantes», 146); todavía va más allá G. FUNKE, *Sunt lacrimae rerum*. Komposition und Ideologie in Vergils *Aeneis*, Klio 67 (1985) 224-233; la respuesta es dada en 1902 por HEINZE, V.c.T., passim.

2. Fundamentalmente F. MEHMEL 1940.

3. V. PÖSCHL 1950 (1977[3]) *passim*.

riamente a la pasión de la ira. Está caracterizado además por cualidades romanas: la *pietas* hacia el padre y el hijo y el sentido de responsabilidad para con sus compañeros. Finalmente, posee también cualidades «modernas»: en el caso de Lauso, por ejemplo, muestra compasión, más bien solidaridad con el enemigo. Precisamente la sensibilidad de que da prueba continuamente es difícil de conciliar con su dureza hacia Dido y también hacia Turno; pero aquí tocamos, sin duda, la frontera entre el sentir romano y el cristiano. La absoluta novedad de su héroe ha hecho así que Virgilio delinease una personalidad de aquél bastante compleja y de sorprendente modernidad. Sin que se pueda hablar de «novela evolutiva», Eneas es el hombre que está siempre madurando[1] y continúa aprendiendo –un tipo que uno no espera encontrar en un autor antiguo. Ser hombre aparece aquí no como un dato, sino como un deber. La mejor cualidad de Eneas es su constante disponibilidad. Por eso el lector de la *Eneida* descubre siempre nuevos aspectos del héroe.[2]

Los antagonistas de Eneas –Dido y Turno– están diseñados con rasgos más claros: personalidades vivas y conmovedoras, cuya suerte no puede dejar frío al lector. Al poeta se le presentaban aquí posibilidades artísticas más favorables que para Eneas. Dido, a diferencia de figuras femeninas análogas de la *Odisea* o de las *Argonaúticas*, posee una dimensión heroica como reina o como personaje trágico. Turno, en su sombría predestinación a la muerte, es una creación virgiliana significativa y típica.

También figuras secundarias como el padre Anquises o el mismo compañero Acates muestran un perfil propio. Frente a Dido, Lavinia pasa a segunda fila; pero la sombra de Creúsa, que también de muerta conserva su sincera solicitud por los suyos, es, a pesar de todo esquematismo, una de las figuras femeninas más delicadas de la literatura universal. También la iracunda Juno y la benévola Venus, que aquí se presenta principalmente como madre –y además como abuela– son, como retratos femeninos, fascinantes estudios de caracteres.

La estructura de los discursos muestra que Virgilio conoce la retórica; pero él doma la autonomía de este arte y no le deja imponerse sobre la poesía.

Tratamos con más detalle algunos recursos artísticos manejados por Virgilio con particular vigor expresivo:

Inversión cronológica y cambio de papeles. Un instrumento artístico insólito es la inversión de la sucesión cronológica normal. Ya en la égloga primera el discurso de Melibeo (11-17) muestra una disposición de los hechos invertida, como también la historia de Títiro (27-35). Es posible justificar este procedimiento con un dato psicológico: el presente aflora primero en la conciencia del hablante, el pasado vie-

1. Esto no significa que sea un προκόπτων estoico.

2. Virgilio en general y la *Eneida* en particular permiten percibir mucho más que sólo «dos» voces.

ne añadido cada vez como explicación. En este sentido se podría pensar en un tratamiento naturalista del discurso. Se añade, sin embargo, una intencionalidad arquitectónica: la primera mitad de la égloga reconduce al pasado, de modo que el joven divino que ha procurado a Títiro su felicidad es mencionado en el centro exacto de la composición. En la segunda mitad dominará el futuro. La inversión cronológica tiene, por tanto, en la estructura de la égloga una función artística.[1]

En el libro sexto de la *Eneida* es posible constatar un vuelco de la sucesión cronológica en la disposición de las escenas que remiten a los libros precedentes: primero la conversación con Palinuro se refiere al libro quinto, sucesivamente el encuentro con Dido al cuarto, finalmente el diálogo con Deífobo al segundo. Hay más: en el ámbito de la escena con Dido (6, 450-476), que se encuentra en el centro exacto del libro sexto, los acontecimientos del cuarto son evocados en sucesión inversa:[2] primero la herida de Dido, después la partida de Eneas, a continuación la orden divina; coherentemente, al final de la escena Dido vuelve junto a su primer marido, Siqueo. Esta disposición de los hechos tiene también, ciertamente, motivos psicológicos naturales: el encuentro ofrece primero la ocasión de recordar el pasado más reciente; después se remonta cada vez más atrás para explicarlo. Pero la coherencia con que avanza Virgilio en sucesión cronológicamente invertida tanto en el ámbito de esta escena como en la disposición de los tres diálogos antes mencionados es única también en su obra. ¿Cuál es su intención artística? El objeto de la primera parte del libro sexto es la superación del pasado; solamente después Eneas está libre para el futuro, como sucede en el desfile de los héroes. La estructura del libro sexto, con la sucesión de una fase vuelta hacia atrás y una que mira hacia adelante, recuerda la de la primera égloga.

Observamos, sin embargo, una evolución respecto a la égloga desde dos puntos de vista: a la inversión en el ámbito de cada escena se añade en el poema mayor la disposición invertida de tres escenas. Virgilio, en el entretiempo, ha aprendido a dominar formas poéticas de mayor extensión.

La otra novedad respecto a la égloga es la conexión de la inversión de la sucesión cronológica con una inversión de otro tipo: los papeles de Dido y Eneas están invertidos respecto al libro cuarto. Ahora es él el suplicante y ella la inaccesible. Numerosas correspondencias literales subrayan que ahora es Eneas el que debe sufrir lo que antes ha infringido a Dido. Este cambio de actividad y pasividad confiere al encuentro en el más allá el carácter de una verdadera y propia «revancha».[3]

---

1. VON ALBRECHT, *Poesie* 132-163.

2. M. VON ALBRECHT, Die Kunst der Spiegelung in Vergils Aeneis, Hermes 93, 1965, 54-64.

3. Pushkin en su obra maestra *E. Onegin* establece la misma relación entre las escenas principales: Onegin desdeña a Tatiana. En un encuentro sucesivo ella rechaza su amor; el gran poeta ha advertido el valor arquetípico de la creación virgiliana.

La combinación de las dos inversiones[1] en la *Eneida* supone sin duda un progreso en complejidad, fuerza y profundidad respecto a la égloga primera.

¿Posee también esta técnica una función unificadora? Seguramente establece la conexión más estrecha concebible entre el libro sexto y los precedentes.

El cambio de papeles se encuentra también en la conclusión del segundo gran conflicto de la *Eneida*: Turno, el antagonista de Eneas, ha matado al joven Palante y le ha sustraído el tahalí. En la escena final de la *Eneida* es la contemplación del tahalí lo que empuja a Eneas a consumar la venganza que Evandro, el padre de Palante, espera de él. La ejecuta con las palabras: «Es Palante quien te inmola». También aquí el cambio de papeles sirve para enfrentar objetivamente al agente con su acción. El principio artístico de la inversión de las funciones es, pues, un elemento unificador que une entre sí los dos principales conflictos de la *Eneida*.

Esta técnica refinada es testimonio de una extraordinaria inteligencia artística que ha pasado a través de la escuela del helenismo; pero está empleada con sobriedad; el objeto no es preferentemente el despliegue de un brillante virtuosismo, sino el de evidenciar los vínculos entre el obrar y el sufrir, entre la culpa y la expiación. En la subordinación de la técnica al contenido poético se puede reconocer una manifestación de clasicismo, pero sobre todo un elemento de unidad en la variedad de los recursos artísticos: Virgilio recoge una técnica empleada en las *Églogas*, pero la desarrolla ulteriormente, la une a otros procedimientos y hace de ellos vehículo de significado en el ámbito de una problemática específicamente épica. Así refuerza tanto la variedad como la uniformidad. Tal vez no es una casualidad que en las *Geórgicas* no se hayan constatado hasta ahora inversiones de este tipo.[2] El poema didáctico está colocado, como la obra virgiliana más ligada a la realidad, entre dos poemas en los que el elemento simbólico ocupa más decididamente el primer plano.

Imágenes y comparaciones. Como segundo aspecto de la técnica literaria virgiliana tratamos el empleo de imágenes y comparaciones. Muchas imágenes de las *Geórgicas* tomadas de la naturaleza son desarrolladas en comparaciones en la *Eneida*.[3] Un motivo presente en las tres obras principales es el de las abejas.

En la égloga primera (*ecl.* 1, 53-55) el zumbido de las abejas es una imagen de atmósfera. Junto con otros sonidos –por ejemplo el gemir de las palomas– es

1. La inversión de la dirección temporal es representable matemáticamente en el eje (horizontal) de las abcisas (y en música estaría indicada como «paso del cangrejo»), el cambio entre los papeles activo y pasivo en el eje (vertical) de las ordenadas (en música: reflexión o inversión de los pasos melódicos).

2. En el libro cuarto la desventura de Aristeo se explica como castigo por haber perseguido a Eurídice; no hay, sin embargo, ninguna inversión de escena.

3. P. ej. *georg.* 3, 215-223 y *Aen.* 12, 715-722; *georg.* 3, 232-234; *Aen.* 12, 103-106; *georg.* 3, 435-439; *Aen.* 2, 471-475.

parte del mundo feliz de Títiro, como se lo representa Melibeo en su vivaz fantasía. Las abejas no son el tema principal del cuadro y ni siquiera el sujeto gramatical de la frase: el seto «siempre el mismo» es más importante; es la señal de que la propiedad de Títiro ha quedado intacta: un motivo central en la égloga primera.

En las *Geórgicas* las abejas son el argumento principal del libro cuarto.[1] Virgilio describe concretamente cómo tiene que ser un lugar para que se establezcan en él las abejas y pueda atraerlas (4, 8-66).[2]

Pero Virgilio no sería Virgilio si no confiriese ulterior dignidad al motivo: lenguaje épico y metáforas militares dan a la materia una solemnidad particular desde el comienzo del libro: «quiero cantar a jefes ufanos y, sin dejar ninguna, costumbres y predilecciones de todo un pueblo, y sus batallas» (4, 4 s.). En la descripción de la batalla (67-87) un combate entre animales es descrito con un lenguaje creado para situaciones humanas (en la medida en que se puede llamar a las guerras situaciones «humanas»): se habla, entre otras cosas, de trompetas, lanzas, enemigos. No solamente acompañan la descripción de la batalla comparaciones épicas (los insectos caen a tierra como piedras de granizo o bellotas: 80 s.): también comparaciones ilustran el llevar consigo piedrecitas de lastre (señalando el ejemplo de la navegación: 195) y el diligente trabajar juntas de las abejas (170-175).[3] Virgilio se complace, como poeta helenístico que trata desde lo alto el pequeño mundo de las abejas, con el contraste entre la humildad del objeto y la grandiosidad de los recursos de representación.

Sin embargo, hace transparente la situación de diversas maneras: las metáforas político-militares (201 *Quirites,* etc.) y los tonos patrióticos (212-218) conducen la mirada hacia el estado romano y su moral. En un plano de significado todavía más alto Virgilio refiere el motivo al macrocosmos y al vivir en su totalidad. Habla de la relación de las abejas con el espíritu divino (219-227). Ya al principio se toca el tema de la inmortalidad: a pesar de la brevedad de la vida del individuo, la especie es duradera (208 s.). En la historia de Orfeo introducida en el interior la superación de la muerte se frustra, pero en el relato marco se realiza el milagro del renacimiento de las abejas: un contraste de temas significativo.

En las *Geórgicas*, pues, las abejas son un símbolo en el pleno sentido de la palabra: a la vez reales como objetos e impregnadas de significados cósmicos y morales.

---

1. Constituyen, después de mieses, árboles y ganado, el reino natural más elevado sometido a los hombres.

2. La descripción del vuelo (58-60), con toda su belleza poética (especialmente *nare per aestatem*) está entendida en sentido totalmente realístico.

3. La asociación con los cíclopes está bien lejana en *georg.* 4; por tanto, Virgilio podría haber trabajado ya en el libro octavo de la *Eneida* en aquella época.

Como las abejas en el poema didáctico de Virgilio constituyen la coronación del reino animal, así, con motivo de su vida «política», son particularmente apropiadas para hacer de puente con la representación de los destinos humanos en la *Eneida*.

En el libro primero de la *Eneida* una comparación de las abejas representa la laboriosidad de los cartagineses ocupados en construir su nueva ciudad (1, 430-436). Significativamente aquí Virgilio no se ha referido a la comparación homérica de las abejas (*Il.* 2, 87-90), sino a las *Geórgicas* (4, 158-164). Abrevia un pasaje más amplio del propio libro sobre las abejas y saca de él una comparación para ilustrar la diligencia humana. Los niveles de la representación principal y de la comparación han cambiado respecto a las *Geórgicas*: en la *Eneida* la actividad humana es ilustrada por medio de la comparación con las abejas, en las *Geórgicas*, al contrario, el empeño de las abejas se parangonaba con el trabajo en conjunto en una fragua (4, 170-175) y en general se empleaban metáforas sacadas de la vida humana. El cambio entre el plano del objeto y el de la imagen respecto a la obra precedente no sólo justifica la autoimitación de Virgilio, sino que hace reconocer hasta como necesarias las asonancias verbales; en efecto, ellas evidencian la inversión de la relación.

Detengámonos todavía un instante en la técnica del cambio entre el nivel del objeto y el de la imagen. No subraya sólo la conexión entre las *Geórgicas* y la *Eneida*, sino que ilumina también la estructura de esta última. En ella reina una correlación análoga entre los libros primero y séptimo, los libros iniciales de las dos mitades de la obra. La pacificación de la tempestad marina en el primer libro está ilustrada con una imagen sacada de la vida política (1, 148-153). El dios del mar que hace desaparecer las olas es semejante a un hombre eminente que aplaca las protestas de los ciudadanos. En el libro séptimo, al contrario, la acción principal se desarrolla en la esfera ético-política y la naturaleza sirve de término de comparación (7, 586-590): el rey Latino en medio del clamor general de guerra permanece inconmovible como un escollo en el mar enfurecido. La relación mencionada en último lugar (acción principal en el campo político-moral, comparaciones tomadas de la naturaleza y de la vida cotidiana) es la regla en el *epos*; la tempestad del mar del libro primero se muestra retrospectivamente como un preanuncio de los acontecimientos bélicos artísticamente proyectado en la naturaleza. Además, al lector que viene de las *Geórgicas* le es facilitada la transición: al comienzo parece que el tema sea todavía un fenómeno natural. Observaremos cada vez de nuevo que Virgilio ha tomado en consideración a lectores que asumen toda su obra como una unidad.

En el libro sexto de la *Eneida* la comparación de las abejas (*Aen.* 6, 707-709) caracteriza a las almas en el bosque del Leteo. El zumbido recuerda las *Églogas*,

pero no es ya solamente un elemento de atmósfera; la relación con la idea de las almas restituye a la imagen de las abejas su antiguo valor simbólico. Es también significativa la colocación de la comparación en el ámbito del libro: en la primera mitad de éste precedían dos imágenes de otoño (309-312: la caída de las hojas y la partida de las aves migratorias),[1] para indicar la fila de los muertos. Ahora, hacia el fin del libro, sigue la imagen estival, que prepara el espectáculo de los futuros romanos. La sucesión otoño-verano es insólita y debe hacer reflexionar.[2] Así el valor simbólico que encontramos a menudo en esta comparación de las abejas en la *Eneida*, se une al de bosquejo de una atmósfera que conocemos por las *Églogas*.[3]

En el libro séptimo el motivo hace las veces de prodigio (*Aen.* 7, 64-70). Las abejas simbolizan al pueblo que viene de lejos. La relación con Troya y con Roma está presente, como percibimos retrospectivamente, también en el libro sexto, donde la comparación prepara el desfile de los héroes, e indirectamente también en el primero, donde la vista de los atareados cartagineses hace pensar a Eneas en la fundación de la propia ciudad futura.

Resumimos esta sección: en las *Geórgicas* el empleo del motivo está orientado en su mayor parte en sentido concreto, sin que se renuncie, sin embargo, a la simbología político-moral y metafísica. Elementos figurados unificadores y en parte también recursos lingüístico-estilísticos unificadores –piénsese especialmente en las autocitaciones de las *Geórgicas* en la *Eneida*– son empleados en géneros literarios diversos y con diversas premisas e introducidos de vez en cuando en nexos conceptuales polivalentes. En la *Eneida* y en las *Églogas* está en primer plano sobre todo la componente atmosférica, en las *Geórgicas* y en la *Eneida* la referencia simbólica. El doble plano de comparación y prodigio (símbolo real) refleja la multiplicidad de los modos de aplicación en la *Eneida*. Pero al mismo tiempo en el poema épico los aspectos tan diversos se fundan en una unidad, porque aquí el sistema de referencia está desarrollado del modo más claro.

Notamos que Dante (*Paraíso* 31) cristianizará la comparación de las abejas: simboliza en él a los ángeles que vuelan constantemente de Dios a los bienaventurados (representados aquí como una rosa blanca) y viceversa. Las observaciones de Virgilio sobre la particular vecindad de las abejas al espíritu cósmico y sobre su renuncia al amor sexual han estimulado quizá a Dante para elevar el motivo a

1. Cf. también *georg.* 4, 473 s.: aves en invierno, no en otoño.

2. Si Virgilio hubiese buscado la plausibilidad, el propósito se habría conseguido con la sucesión invierno-primavera. Pero al poeta le urgía subrayar el contraste entre la atmósfera de muerte de la primera mitad del libro y la expectación del futuro de la segunda.

3. En el detalle la mención del verano recuerda las *Geórgicas*: *Aen.* 6, 707; *georg.* 4, 59; en lugar de flores purpúreas (*georg.* 4, 54) hay flores variopintas y (blancos) lirios (*Aen.* 6, 708), ciertamente en consideración al reino de los muertos, cf. *Aen.* 6, 883.

otro escalón con respecto a la *Eneida*. La comparación no refleja ya una comunidad humana, sino sobrehumana.[1] Dante comprendió, por tanto, en qué progresión había desarrollado Virgilio el motivo, y continuó construyendo sobre la base de la tradición.

Estos pocos ejemplos pueden ser suficientes para documentar unidad y multiplicidad de la técnica poética virgiliana. Virgilio convivió con las imágenes elaboradas, ellas lo acompañaron de una obra a otra. En este proceso se transformaron lentamente y adquirieron significados nuevos. Pero precisamente el modo en que Virgilio se refiere a las elaboraciones propias precedentes muestra el crecimiento orgánico y la unidad interna de su creación poética.

Lengua y estilo

Es evidente el cambio respecto a Lucrecio, que subordinó totalmente al contenido lengua, metro y forma, creando así una poesía «funcional» en el sentido más amplio. En el lugar de la austeridad «sublime» Virgilio pone el equilibrio armónico de la forma.

En comparación con el lenguaje compuesto eniano impresiona el elegante autocontrol de Virgilio: el poeta pondera cada palabra y se decide a menudo por la más sencilla. Por eso es parcialmente justa la observación de Agripa cuando afirma que Virgilio ha inventado un nuevo tipo de «metáfora mixta» (κακόζηλον), esto es, la formada por vocablos cotidianos; sólo la valoración está equivocada. En la incorporación de arcaísmos enianos Virgilio es cauto; le horroriza todo lo que puede sonar a vacío. La sustancia de fondo de su lengua es contemporánea; sólo como delicada coloración aparece no raras veces un elemento arcaico que confiere al lenguaje dignidad ancestral, pero sin dureza y rigidez: por ejemplo, un genitivo como *aulai* o la fonación más plena *olli* por *illi*. La agudeza atribuida a Virgilio, *aurum se legere de stercore Enni* (que recogía el oro del estiércol de Enio) –si no es verdad, está bien inventada– caracteriza exactamente la seleccionada pureza de la dicción virgiliana.

La nobleza sencilla de la lengua de Virgilio se percibe con evidencia por el carácter de las sentencias de su obra que se citan. En su pensativa melancolía se diferencian claramente de las caracterizadas por la agudeza epigramática de las épocas sucesivas:[2] *tantaene animis caelestibus irae?* (*Aen.* 1, 11); *tantae molis erat*

1. Dante ha conferido al motivo un mayor dinamismo mediante el movimiento, detalladamente motivado cada vez, de los ángeles de los bienaventurados a Dios y viceversa. Para el significado de las abejas para los cristianos, cf. también la liturgia del Sábado santo: el completo misal romano latino-alemán como complemento del misal de A. SCHOTT OSB, ed. por la abadía benedictina de Freiburg, Basel, Wien 1963, 402. Además, hay que recordar Ambrosio, *De virginitate*.

2. Es instructiva la comparación con la *Eneida* «perfeccionada» de Arituneus Mizuno, Kioti 1988: *tantumne furunt* (vacío) *sibi* (superfluo) *caelitis* (no claro) *irae; molis et error erat Romanosque edere tantae* (disposición retorcida; doble conjunción); *sunt lacrimae rerum, mortalia* (caso equivocado) *Tartarus* (exage-

Romanam condere gentem (*Aen.* 1, 33); *sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt* (*Aen.* 1, 462); *fuimus Troes* (*Aen.* 2, 325); *quid non mortalia pectora cogis/ auri sacra fames?* (*Aen.* 3, 56 s.). Los vocablos y también las formas gramaticales mantienen todo su peso (particularmente expresivo el perfecto simple *fuimus:* «se ha terminado para nosotros»). A esta capacidad de restituir a cada palabra su pleno valor se añade el magistral tratamiento de los espondeos. Según la teoría métrica antigua ellos poseen el carácter de *gravitas*. Virgilio llega así a conseguir convertir en virtud la abundancia de espondeos del latín: hace resonar las sílabas largas y les arranca una melodía métrica de melancólica belleza. Como el lenguaje sencillo, que a veces recuerda a Nevio, ella es típicamente romana. En este cuadro entran también algunas sinalefas duras (por ejemplo, *Aen.* 1, 462) que son evitadas por poetas más tardíos. Virgilio impresiona tan fuertemente a los romanos precisamente porque su lengua, alejada igualmente de la artificiosidad arcaica y de la tardía, alcanza el objetivo más amplio del arte antiguo: una naturalidad nueva.

Universo conceptual I: Reflexión literaria

En las *Églogas* mucho es poesía sobre la poesía.[1] El concurso de canto entre pastores, una característica de la poesía bucólica, tiene un papel importante en Virgilio, como también la relación de los pastores con sus maestros y sus modelos. Cuando en la égloga virgiliana sobre Dafnis (5) el pastor poeta muerto es honrado con cánticos nuevos, se manifiesta de hecho el significado de «tradición»: a los difuntos, que ofrecen el motivo para la celebración, les corresponde por eso un papel de institución y conservación de la cultura.

En la égloga sexta un ser sobrehumano –Sileno– eleva un canto cósmico que une el elemento cosmológico con el erótico. Se prepara aquí la idea del poeta profeta. La égloga novena toca el tema «potencia e impotencia de la poesía», en relación precisamente con las distribuciones de tierras.

Los dos temas mencionados se continúan en las *Geórgicas:* el relato final sobre Orfeo trata, entre otras cosas, de la potencia e impotencia del canto, o mejor: de la potencia del canto y de la impotencia del cantor. El efecto del canto de Orfeo es poderoso, pero el hombre Orfeo yerra. No llega a superar la muerte, sino que Aristeo, que ha deseado a Eurídice, pero, sin quererlo, ha provocado su muerte. Para él se realiza, después de su ofrenda expiatoria a Orfeo, el milagro del naci-

---

rado) *adflet* (de *adflere*, sin más). Que no cuenta sólo la cantidad de los dáctilos, sino la armónica *sucesión* de los diversos tipos de hexámetros fue demostrado por G. MÖHLER, Hexameterstudien, Frankfurt 1989; sobre el estilo de Virgilio: R.O.A.M. LYNE 1989.

1. E.A. SCHMIDT 1972

miento de las abejas. Todo lo pacificadora que es la imagen de nueva vida al fin de las *Geórgicas*, lo es de sombrío el retrato de Orfeo, que pierde por dos veces a la persona amada, la llora sin esperanza y muere al fin de muerte violenta.

La ambición poética de Virgilio mira más alto que la de Lucrecio: no quiere ya ser el médico que ofrece la medicina amarga en un vaso rociado de miel a los muchachos enfermos, sino el sacerdote de las Musas.[1] La renovación de la aspiración a ser *vates* reconduce a la época arcaica: además de a Hesíodo hay que recordar sobre todo a Píndaro.[2]

Este segundo aspecto de la esencia del poeta en las *Geórgicas*, la elevada, francamente pindárica, ambición del sacerdote de las Musas, podría estar simbolizada también en la figura de Orfeo, pero Virgilio separa espacialmente de la sección sobre Orfeo la formulación positiva del papel del poeta, que aquí está próximo al agricultor (*georg.* 2, 475-502: cf. 3, 1 s.). Todavía en otro pasaje (*georg.* 3, 1-48) aparece la promesa de erigir un templo a César. El epílogo, finalmente, pone a uno frente al otro, con actitud entre orgullosa y modesta, al caudillo y al poeta.

El camino del poeta reflexivo lleva del arte miniaturista del tardohelenismo, a través de la reflexión poética de las *Églogas*, al sacerdocio de las Musas del poema didascálico, con el contrapunto sombrío del dolor de Orfeo, que quizá anticipa los últimos años de Virgilio: la problemática de la muerte es central en la *Eneida*. Al poema didáctico sigue el *epos* heroico; el primer paso al género superior se percibe en la primera palabra de la *Eneida*. El paso del poema didascálico al *epos* no es para los lectores antiguos un cambio de género en sentido total. Se añade, sin embargo, el hecho de que en el poema heroico hay poco espacio para las expresiones subjetivas del poeta. El épico, en general, no habla casi nunca de sí mismo. Virgilio, de cualquier modo, emplea más veces la primera persona y anuncia también el paso de la mitad odisíaca de la obra a la iliádica como nuevo cambio de nivel estilístico (*Aen.* 7, 44 s.). En la *Eneida* la poesía ya no es un tema central, sólo tiene un papel en la idealización de Museo en el más allá. Allí poetas y profetas son mencionados junto con los sacerdotes e inseparables de éstos (6, 660-668). Museo es una figura afín a Orfeo –la ambición del poeta no ha cambiado más sustancialmente desde la época de las *Geórgicas*.

De un poeta de la poesía y de los poetas, Virgilio se ha convertido en un poeta de la gran realidad: en las *Geórgicas* de la naturaleza, en la *Eneida* de la historia. También aquí subsisten, sin embargo, elementos unificadores, de continuidad en el cambio. Ya en la sexta égloga naturaleza e historia son temas del canto de Sile-

1. VON ALBRECHT, Poesie 44-62.

2. V. BUCHHEIT 1972; el autor remite también, justamente, al elogio helenístico del soberano.

no; por una parte la temática histórica, al menos bajo el aspecto de la historia contemporánea, se insinúa en las primeras composiciones poéticas (y bajo el del «origen de la civilización» en las *Geórgicas*), por otra la filosófico-naturalista continúa actuando en la *Eneida*. Permanece constante el papel profético del poeta: desde la égloga sexta, donde corresponde a Sileno, pasando por las *Geórgicas*, donde Virgilio formula su ambición de poeta-*vates*, hasta la *Eneida*, en cuya estructura «profética» esta ambición encuentra su realización práctica.

Universo conceptual II

En sus años juveniles Virgilio frecuentó en Nápoles el círculo del epicúreo Sirón.[1] Próximo al epicureísmo, una filosofía individualista y hedonista, está también Horacio, que permaneció ligado a él más tiempo que Virgilio; éste enseguida comienza a advertir la fascinación del mundo suprapersonal de la *stoa* y de un pitagorismo de matiz platónico.

Ya en las *Geórgicas* Virgilio refleja un panteísmo estoico: 4, 221 s. («ya que Dios penetra toda la tierra, las aguas del mar y el alto cielo»), un pasaje que ya los Padres de la Iglesia pusieron en relación con la enseñanza de Anquises en el libro sexto de la *Eneida* (724-727): «en primer lugar el cielo, la tierra y las llanuras marinas están alimentadas interiormente por el espíritu, y el intelecto mueve la totalidad del cosmos, está infuso en todos sus miembros y se mezcla con el gran cuerpo».

Recientemente se ha llamado de nuevo la atención[2] sobre la importancia del papel desempeñado en la *Eneida* por la llamada «teología física», es decir, de la interpretación de las divinidades del mito como símbolos de fenómenos naturales. Así Vulcano personifica el fuego, Juno el aire, y Virgilio es consciente de esta relación; ella presupone la interpretación alegórica del mito (como había sido practicada en Grecia a partir del siglo VI a.C., por último también por los estoicos y por representantes de otras escuelas filosóficas). En el universo de imágenes de la *Eneida* y de las *Geórgicas* los «elementos» de la física antigua juegan un papel fundamental. Desde este punto de vista la *Eneida* es también un *epos* cosmológico; sobre esta base la Edad Media hace de Virgilio un mago. La época moderna generalmente descuida el elemento físico de la *Eneida*, porque sus aspectos históricos le resultan más atractivos. El elemento filosófico-naturalista también es, de cualquier modo, importante, en cuanto constituye un elemento unificador: tiende un puente hacia las *Geórgicas*.

---

1. Sobre Virgilio y Filodemo: M. GIGANTE, M. CAPASSO, Il ritorno di Virgilio a Ercolano, SIFC, ser. 3, 7 (1989) 3-6.

2. Para la *Eneida*, P.R. HARDIE 1986; antes HEINZE V.e.T. 298 s.; para las *Geórgicas*: D.O. ROSS 1987.

Ciertamente, tampoco en las *Geórgicas* la naturaleza es considerada en sí misma, sino en su relación con el hombre, y la agricultura como paradigma de cultura está inserta en un contexto más amplio: realización existencial, responsabilidad del hombre hacia la naturaleza, relación entre la vida y la muerte. A pesar de esto, el ambiente natural, las plantas y los animales son tratados aquí como realidad, no simplemente como circunstancias de atmósfera o como comparaciones. Esto se le ha escapado a Séneca, cuando quiere reconocer unilateralmente a las *Geórgicas* sólo el *delectare*, pero no el *docere*. La recepción técnica en Columela y en otros contradice esta interpretación. Quizá esta relación objetiva y distendida con el argumento es uno de los motivos por los que Dryden ha señalado las *Geórgicas* como «the best Poem of the best Poet».[1]

Pasamos a la representación de las personas. Las figuras de la *Eneida* no entran en ningún esquema filosófico. Es verdad que en el libro cuarto Dido parece hacer propia la doctrina epicúrea según la cual los dioses no se preocupan de la suerte de los individuos (4, 379 s.), pero en su imprecación presupone claramente una providencia divina (*Aen.* 4, 607-629). En una comparación eficaz (*Aen.* 4, 441-446, desarrollada en el cuadro naturalista de *georg.* 2, 290-297) Eneas está representado como imperturbable. Pero ¿se es por eso un sabio estoico? Era, sin duda, más realista aproximarlo al tipo menos ambicioso del «que avanza moralmente» (προκόπτων), como había sido expuesto por la *stoa* media,[2] pero por un lado cada hombre se asemeja a ese tipo (la invención del tipo, en efecto, tenía la intención de permitir a todos identificarse con él), por otro no es posible demostrar de forma continuada un progreso moral de Eneas en el curso de *toda* la obra; tampoco esta etiqueta filosófica, por consiguiente, dice gran cosa.

En Eneas coexisten modos de pensar diversos: por un lado el héroe épico primitivo,[3] por otro el representante augústeo de la *humanitas* y de la *clementia*. Pero hay todavía más facetas: Eneas como representante de Palante, que debe consumar la venganza, Eneas como huésped de Evandro –es la misma *pietas* la que le exige matar al enemigo.[4] La polivalencia del carácter de Eneas es evidente en la comparación con las *Geórgicas*. Allí se lee la orden lapidaria de, cuando en el pueblo de las abejas hay dos reyes, matar a uno, al más débil (*georg.* 4, 89 s.). Uno

1. L.P. WILKINSON 1969, 1.

2. HEINZE, V.e.T. 278.

3. Indica el camino H.-P. STAHL, Aeneas - An «Unheroic» Hero?, Arethusa 14 (1981) 157-177; continúa M. EERLER, Der Zorn des Helden, GB 18 (1992) 103-126 (Filodemo y Virgilio).

4. En la expresión *meorum* hay también una legitimación para Eneas; v. ahora C. RENGER 1985; junto a otros rasgos de religiosidad arcaica aparece el empleo artístico de concepciones mágicas como la maldición de las armas robadas que persiguen y castigan al nuevo poseedor en nombre del antiguo.

se felicita de que Virgilio en la *Eneida* no haya actuado tan a la ligera al resolver el conflicto entre Eneas y Turno.

Además de la religión tradicional (una mezcla de creencias populares griegas y romanas, religiones mistéricas helenísticas y orientales y filosofía de matiz platónico, estoico y neopitagórico) tienen importancia sobre todo los conceptos romanos esenciales. En primer lugar la *pietas*, la actitud recta hacia la patria, padres, hijos, parientes y huéspedes, tanto vivos como muertos. Eneas es la encarnación de esta cualidad; como al final del libro segundo él lleva sobre los hombros a su padre, así al final del octavo toma sobre sí, en forma de escudo, el destino de sus descendientes. Una idea moral como la de la *pietas*, que diferencia a Eneas de Ulises y de Aquiles, determina, pues, el mundo de imágenes y la estructura de la *Eneida*.

El hecho de que Eneas combata en una guerra justa es también importante; el concepto romano del *bellum pium et iustum* es determinante para el comportamiento de Eneas. Ocasionalmente resplandecen comportamientos que parecen sobrepasar el canon grecorromano de las virtudes: así la solidaridad con el enemigo en el episodio de Lauso.

La multiplicidad de ideas griegas, romanas y orientales de la esfera religiosa, como de la filosófica y de la social utilizadas por el poeta encuentran unidad en la creación de la *Eneida* y de su héroe.

Retornan también en el *epos* virgiliano los temas principales de las obras precedentes y están insertos en un contexto todavía más amplio.

El *amor*, uno de los temas principales de las *Églogas*, está descrito en éstas en su omnipotencia, como pasión que sojuzga todo (compárese el final de la égloga 10). En las *Geórgicas* el amor aparece como una fuerza violenta en la vida de los animales, mientras en el estado de las abejas la superación de la sexualidad está subrayada como un mérito particular. En la historia de Orfeo, al final de las *Geórgicas*, el amor está inserto en un contexto más amplio. Tiene rasgos humanos y está en conexión con las temáticas sobre la vida y la muerte y sobre el poder y la ineficacia del canto. En la *Eneida* el amor está representado como destino, que, no obstante, puede constituir sólo un contrapunto a las misiones políticas de los dos personajes implicados; la colisión entre realización existencial pública y privada es trágica. Torna así también en la *Eneida* la tragedia del amor, como lo conocemos por las *Églogas*, pero en un cuadro más vasto, de dimensiones heroicas.

Los aspectos variables en los que aparece el motivo de la *Tierra*, ejemplifican la relación con la realidad en las diversas obras. En la *Églogas* la tierra no es sólo el lugar de la felicidad soñada por los pastores y de una edad de oro introducida por el nacimiento del niño; es también, de modo absolutamente concreto –como te-

rreno itálico– el objeto de las distribuciones de tierras y del diligente trabajo de los campos (un rasgo que anticipa las *Geórgicas*).[1]

En las *Geórgicas* la tierra como cosmos es teatro de la vida y de la muerte, como escena política está sometida al príncipe, que adquirirá significado cósmico como constelación, como campo, finalmente, ofrece la ocasión de una pacífica actividad cultural cuyo arquetipo es la agricultura. La tierra posee también otro aspecto concreto: para el poeta nacido a las orillas del Mincio está simbolizada por Italia, cuyo papel central asoma ya en las *Églogas*. En el poema didascálico virgiliano Italia es «madre de las mieses» (*frugum*), pero también madre de los hombres (*virum, georg.* 2, 173 s.). El segundo aspecto constituye un paralelo con el desfile de los héroes en el libro sexto de la *Eneida*. Las *Geórgicas*, pues, están a medio camino entre ésta y las *Églogas*.

En la *Eneida* la tierra se convierte en escenario de combates y de la historia. Adquieren importancia determinados lugares, su posición geográfica (por ejemplo *Aen.* 1, 13 *Karthago, Italiam contra*) y la sucesión de los escenarios (recordamos Troya, Cartago, Sicilia, Italia). Pasajes ricos en datos –más o menos catálogos, que son pasados por alto por lectores apresurados– sugieren una presencia física de Italia, de sus ciudades y habitantes. El aspecto contemporáneo de las *Églogas* es superado en la *Eneida* por el histórico. Virgilio debió estudiar la historia de la Italia primitiva para poder escribir su *epos*. Torna también, además, el aspecto de «historia de la salvación» que había en las *Églogas*, precisamente en el libro octavo de la *Eneida* bajo el aspecto del mundo pastoral de la antigua Roma arcádica. Así el poema épico recurre también a perspectivas de la poesía bucólica.

Virgilio se sumerge con gran seriedad en los datos históricos, pero sin perderse en ellos. Esto se muestra también en su *visión de la historia*. La égloga cuarta, recurriendo a las profecías de la Sibila, anuncia el comienzo de una nueva era en el marco de un esquema cíclico. La antigüedad tardía y el Medievo verán allí una profecía de la redención cristiana. Aunque esto históricamente sea falso, la correspondencia entre el sentimiento judeo-helenístico, romano y cristiano de la época y la conciencia de la propia misión resulta bastante significativa. La imagen de la historia de la *Eneida* se coloca en el signo de los *fata*; una evolución lineal desemboca en un señorío eterno de Roma. En la *Ilíada* la profecía relativa a la descendencia de Eneas es solamente un motivo ocasional, en la *Eneida* esta idea determina la estructura de todo el poema. No por casualidad el clásico de la filosofía romana de la historia, Agustín, se comparará críticamente con la teología de Roma de Virgilio.

En lugar de teorizar sobre la historia, Virgilio pone delante de los ojos de sus lectores símbolos vivientes del futuro: así en la égloga a Polión el nacimiento del niño

1. Sobre esto: R. KETTEMANN 1977.

que simboliza la nueva época, en el desfile de los héroes el grupo de los romanos todavía no nacidos.[1] Estamos, pues, frente al caso raro de un poema épico cuya meta final no es la muerte, sino el nacimiento de una vida futura. En esta inversión de la tendencia de la *Ilíada* se demuestra el genio de Virgilio; en éste la «profecía» no es solamente un medio técnico. Mejor, el futuro es decisivo para la creación de la *Eneida:* así, en efecto, la historia romana es cogida en la raíz. Virgilio, en cierto modo, representa a Roma *in statu nascendi*, es decir, en el momento en que la dinámica interna está en su punto máximo. Tiene más interés por las fuerzas que han movido y configurado la historia de Roma que por lo múltiple y lo fortuito de su exteriorización. Por eso la acción principal debe recibir forma mítica: lo que se representa es la unidad, la multiplicidad de la historia real se prefigura sólo en reflejo. Virgilio invierte en cierto modo la perspectiva de los métodos interpretativos de los exégetas homéricos[2] y crea un mito romano. Consigue así evitar el vicio hereditario de la épica histórica –el perderse en lo múltiple– y de la filosofía de la historia –el esquematizar y el teorizar–, y confiere a su propia obra como a su propia imagen de la historia una unidad interior.

Como *Églogas* y *Geórgicas* están unidas por el tema «naturaleza», así *Églogas* y *Eneida* lo están por el tema «historia». (Para completar el cuadro en la *Eneida* se añade la *theologia physica*, en las *Geórgicas* la doctrina del origen de la civilización.) También bajo este aspecto la *Eneida* ofrece el espectro más amplio, pero también la síntesis más completa de los grandes temas «naturaleza» e «historia».

Tradición

La tradición de Virgilio es rica y notable. En el estado actual no es posible establecer un estema, para la Antigüedad por el escaso número de testimonios, para el Medievo por su cantidad. Poseemos –completos o fraccionarios– los siguientes códices antiguos en mayúscula:[3] Augusteus, Vat. lat. 3256, Berol. lat. 2° 416 (A; s. V) de St-Denis, 8 folios, con fragmentos de *Geórgica* y *Eneida* 4, 302-305; Sangallensis, códice misceláneo 1394 (G; s. V), 11 folios con fragmentos de *Geórgica* y *Eneida*; Veronensis 40, 38, rescriptus (V; s. V), 51 folios con fragmentos de *Bucólica, Geórgica, Eneida* y los *Scholia Veronensia*; Mediolanensis (Ambrosianus), rescriptus, 81 versos del libro primero de *Eneida*, lat. y gr. (B; s. V-VI); Cod. Fulvii Ursini schedae bibliothecae Vaticanae, Vat. lat. 3225 (F; s. IV) con ilustracio-

1. La semejanza de los símbolos en *ecl.* 4 y en *Aen.* 6 no es debida al azar. El símbolo del neonato –como el del muerto antes de tiempo– tiene un papel decisivo en la reflexión de Virgilio sobre la vida y la muerte.

2. G.N. KNAUER 1964, 356; 358, siguiendo las huellas de E. ZINN.

3. Datación según MYNORS (edic.). Con respecto a los códices ilustrados véase ahora A. GEYER, Die Genese narrativer Buchillustration. Der Miniaturzyklus zur *Aeneis* im Vergilius Vaticanus, Frankfurt 1989; A. WLOSOK, Gemina pictura. Allegorisierende Aeneisillustrationen in Handschriften des 15. Jh., en: R.M. WILHELM, H. JONES, ed., FS G. MCKAY: The Two Worlds of the Poet. New Perspectives on Vergil, Detroit 1992, 408-432.

nes, 75 folios conservados sin *Bucólica*, *Geórgica* I y II y *Eneida* X y XII, pérdidas considerables también en otras partes; Romanus, Vat. lat. 3867 (R; s. V-VI), con ilustraciones, contiene *Bucólica, Geórgica, Eneida* con lagunas; Vaticanus Palatinus lat. 1631 (P; s. V-VI), presenta todas las obras, con lagunas; Mediceus (Laur. plut. 39, 1) (M; s. V), contiene todo excepto *ecl.* 1-6, 47; el segundo corrector es Turcius Rufius Apronianus Asterius, cónsul en el 494. Los editores se fundan comúnmente en M, P y R. Los manuscritos medievales no carecen de valor: donde falta P es útil el afín Guelferbytanus Gudianus 2°. 70 (g s. IX-X). Tampoco la tradición indirecta es despreciable: los comentaristas y gramáticos antiguos muchas veces leían un texto mejor que nosotros.

Son bastante sospechosos, por otra parte, los fragmentos transmitidos adicionalmente en Donato y Servio: la premisa a la *Eneida* (1, A-D) y la escena de Helena (*Aen.* 2, 567-588). No se encuentran en los manuscritos antiguos. Si la débil y desacertada introducción[1] se encontraba realmente (como yo no llego a creer) en el manuscrito dejado por Virgilio, debía servir para la identificación del autor, pero no estaba concebida como parte integrante de la obra, y, por tanto, Vario y Tuca habrían tenido, en todo caso, razón al suprimirla; se podría pensar, sin más, en un librero antiguo que –¿en la primera edición?– quisiera sacar partido de la fama del autor. El episodio de Helena es, en el mejor de los casos, un esbozo, en el peor, una falsificación.

Pervivencia[2]

Virgilio encontró un fuerte eco ya entre sus contemporáneos, como Horacio y Propercio. Ovidio se pone de acuerdo con la *Eneida* especialmente en la *epístola de Dido* (*epist.* 7) y en las últimas partes de las *Metamorfosis*. Además, en el canto cósmico de la sexta égloga, que une elementos cosmológicos y motivos eróticos, se ve una prefiguración de las *Metamorfosis:* en ellas Ovidio realizará los intentos de Galo. Las alabanzas del príncipe y la historia de Orfeo de las *Geórgicas* no han dejado igualmente de marcar su huella en el pelignio.

Los gramáticos comienzan a ocuparse de Virgilio pronto; se trabaja mucho para la constitución de un texto fiable y para la interpretación; el comentario de Servio que nos ha llegado no es más que el punto de llegada de una larga tradición.

---

1. *At* en el último verso de la introducción, por ejemplo, es intolerable.

2. D. COMPARETTI, Virgilio nel Medio Evo, 2 vol. (1872), nueva ed. de G. PASQUALI, Firenze 1937-1941; E. NITCHIE, Vergil and the English Poets, New York 1919, reed. 1966; G. GORDON, Virgil in English Poetry (1931), The Folcroft Press 1974; S. SUERBAUM, Vergils *Aeneis*. Beiträge zu ihrer Rezeption in Gegenwart und Geschichte, Bamberg 1981; C. MARTINDALE, Virgil and His Influence, Bristol 1984; S. GREBE 1989; C. KALLENDORF, In Praise of Aeneas. Virgil and Epideictic Rhetoric in the Early Italian Renaissance, London 1989; K.-D. KOCH, Die *Aeneis* als Opernsujet. Dramaturgische Wandlugen vom Frühbarock bis zu Berlioz, Konstanz 1990; A. WLOSOK, Zur Geltung und Beurteilung Vergils und Homers in Spätantike und früher Neuzeit, en: A.W., Res humanae - res divinae, Kleine Schriften, Heidelberg 1990, 476-498; T. ZIOLKOVSKI, Virgil and the Moderns, Princeton 1993.

Virgilio deja marca duradera en los géneros poéticos por él cultivados: la poesía didascálica –a partir de Manilio y Germánico–, la bucólica –desde Calpurnio, a través de Petrarca, hasta la Edad Moderna– y naturalmente el *epos*. Lucano, que se aleja audazmente de la norma, queda, no obstante, ligado antitéticamente al gran predecesor seguido con respeto por Valerio Flaco, Estacio, Silio Itálico. Todavía la antigüedad tardía conoce también, junto a la épica política de un Claudiano, su poema *De raptu Proserpinae*, que temática y formalmente constituye un paralelo instructivo de las *Geórgicas*. Tampoco la épica bíblica cristiana (Juvenco, Sedulio, etc.) puede ignorar a Virgilio. En la parte oriental del imperio aparecen versiones griegas interlineares destinadas a servir a la comprensión del texto original virgiliano.[1]

Más allá de la imitación formal se olvida a veces la permanencia a menudo más importante de los contenidos. Virgilio está presente como maestro hasta en los *Geoponica*. El emperador Constantino –o mejor otro que escribe bajo su nombre– interpreta la égloga cuarta en sentido cristiano. Padres de la Iglesia,[2] entre los cuales se recuerda especialmente a Agustín († 430), se enfrentan críticamente con la teología de la historia del poeta. Macrobio (comienzos del s. V) compara a Virgilio con la naturaleza creadora (*Sat.* 5, 1, 18-2, 3) aproximándose así a la idea de la creatividad poética; Fulgencio (final del s. V) ve en la *Eneida* una imagen de la vida humana.[3] En el siglo XII, Bernardo Silvestre legó, a su muerte, una exégesis detallada de la *Eneida* 1-6, definiéndola como una alegoría de las seis fases de la vida.

El Medievo honra en Virgilio al mago y al sabio. La época de Carlomagno debe ser considerada particularmente como *aetas Vergiliana*, pero se le ha leído en todas las épocas, es más se le cita como «el» poeta. Valafrido Estrabón (primera mitad del s. IX) se inspira en las *Geórgicas* en el *De cultu hortorum*, Wandalbert de Prüm en el *De mensium XII nominibus*. En el siglo XII Virgilio es ensombrecido temporalmente por el patético Lucano.

La pervivencia de la *Eneida* no puede ser mostrada aquí en toda su amplitud. Algunas imágenes, como la comparación de las abejas, tienen su propia pervivencia.[4] La

---

1. R. ROCHETTE, Les traductions grecques de l'Enéide sur papyrus. Une contribution à l'étude du bilinguisme gréco-latin au Bas-Empire, LEC 58 (1990) 333-346; anterior V. REICHMANN, Römische Literatur in griechischer Übersetzung, Leipzig 1943, 28-61.

2. A. WLOSOK, Zwei Beispiele frühchristlicher Vergilrezeption: Polemik (Lact. inst. 5, 10) und Usurpation (*Or. Const.* 19-21), en: V. PÖSCHL, ed., 1983, 63-86; E. HECK, *Vestrum est-poeta noster*. Von der Geringschätzung Vergils zu seiner Aneignung in der frühchristlichen lateinischen Apologetik, MH 47 (1990) 102-120; Jerónimo, como discípulo de Donato, es un experto en Virgilio. La cristiana Proba llega a componer un virgilcento aludiendo a Jesús, pero Jerónimo no lo aprueba.

3. *Exposito Vergilianae continentiae secundum philosophos morales.*

4. J. VON STACKELBERG, Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Imitatio. Romanische Forschungen 68, 1956, 271-293.

primera época imperial sigue a Homero junto con Virgilio; el Medievo lee a Virgilio sin Homero: siguiendo las huellas de Virgilio nacen en el Medievo[1] y en la Edad Moderna poemas épicos latinos,[2] pero pronto también en las lenguas nacionales.[3] Para Dante († 1321) Virgilio es el poeta por antonomasia y aún más: su guía a través del Infierno. Chaucer coloca a Virgilio solo en una brillante columna honorífica en su *House of Fame*. El Renacimiento, de primera intención, pone al romano por encima de Homero.

Virgilio es muy leído y traducido: ya antes de 1400 en gaélico; en el siglo XV aparecen paráfrasis francesas y españolas en prosa (Guillaume Leroy, Enrique de Villena). En torno al 1500 Octovien de Saint-Gelais compone la primera traducción francesa normal en verso.[4] Nada menos que Du Bellay traduce los libros 4 (1552) y 6 (1561), y Desmasures toda la *Eneida* (1560). Siguen Escocia e Inglaterra (Gawin Douglas 1513, aparecida en 1553; Richard Stanyhurst 1583: *Aen.* 1-4 en singulares hexámetros ingleses), Alemania (T. Murner 1515; Johann Spreng 1610: primera traducción alemana en verso), España (el amigo de Tasso Cristóbal de Mesa, s. XVI), Italia (Annibal Caro 1581) y Holanda: el mayor poeta de los Países Bajos, Vondel († 1679) presenta en 1646 *todo* Virgilio en alejandrino holandeses: una creación literaria y lingüística ejemplar.[5]

Se aprende de Virgilio a dar forma a poesía de exigentes ambiciones:[6] la épica de inspiración virgiliana se divide en una rama nacional y en una religiosa. Camões († 1580) compone un grandioso poema nacional *Os Lusíadas*,[7] con justificado orgullo por la grandeza del imperio mundial portugués, que deja en la sombra las navegaciones de Ulises y de Eneas; comparados con él, palidecen intentos más tardíos como la *Henriade* de Voltaire y la *Rossijada* de Cheraskov. Vida († 1566) en su *Christias* latina da forma humanístico-virgiliana a los Evangelios. Tasso[8] († 1595) bajo

1. Entre las epopeyas en verso del bajo latín hay que mencionar en particular el *Waltharius* de Ekkehard y el *Alexandreis* de Walter de Châtillon (G. METER, Walter of Châtillon's *Alexandreis Book 10. A* Commentary, Frankfurt 1991).

2. M.A. DI CESARE, Vida's *Christiad* and Vergilian Epic, New York 1964.

3. S. GREBE 1989.

4. Th. BRÜCKNER, Die erste französische *Aeneis*. Untersuchungen zu Octovien de Saint-Gelais' Übersetzung. Mit einer kritischen Edition des VI. Buches, tesis Düsseldorf 1987.

5. Hubo pronto parodias de Virgilio (p.ej., *vit. Verg. Don.* 175-184; Petron 112; 132; Auson. *cento nuptialis* y continuaron en la época moderna: G. LALLI, *Aeneide travestita* (1633); P. SCARRON, *Le Virgile travesti* (1647-1653); J.A. BLUMAUER, *Aeneide* (fragmento), 2 vols., 1783.

6. La primera imitación externa fue alarmante: la *Teseida* de Boccaccio tiene tantos versos como la *Eneida*.

7. Sobre Camões, Tasso, Milton: VON ALBRECHT, Rom 361-403; sobre Dante, Tasso, Milton: S. GREBE 1989 (con bibl.).

8. F.J. WORSTBROCK 1963.

el signo de la Contrarreforma une al conocimiento formal virgiliano y a la temática cristiana un argumento medieval (*Gerusalemme liberata*). La fusión perfecta de tres culturas está lograda en Milton[1] († 1674): el empleo de Virgilio como texto subyacente –junto a Homero y a la Biblia– encuentra en el *Paradise Lost* una cima no superada desde entonces. Las corrientes de exégesis y poesía, recepción y producción se cruzan aquí con la misma intensidad que solamente en otras ocasiones en Dante y en el mismo Virgilio. El *Messias* de Klopstock († 1803) en armonía interna y externa queda detrás de sus grandes predecesores.[2]

Sólo la creciente valoración del «original genius»[3] y de la poesía popular (Ossian) como también el filohelenismo alemán, introducen una época en que Homero es puesto por encima de Virgilio. Así el Virgilio alemán de J.H. Voß no llega a ser un componente de la literatura alemana en la misma medida que su Homero; Goethe habla del romano sólo de paso y más bien con actitud de condescendencia. Schiller,[4] en cambio, rehace dos libros de la *Eneida* en magníficas octavas. Pushkin († 1837) en su obra maestra *Eugenio Onegin* describe con evidente vigor poético el último encuentro entre Tatiana y Onegin como un paralelo moderno de la escena virgiliana de Dido en la ultratumba. C.F. Meyer († 1898), en lo que es, sin más, su novela más personal, *Der Heilige*, se sirve de la *Eneida* como base;[5] lo mismo vale para un relato de Turguéniev († 1883). Victor Hugo compara agudamente a Homero con el sol, a Virgilio con la luna.[6] La influencia de nuestro poeta alcanza a Baudelaire, Valéry y Tennyson. Al final del siglo XIX la afinidad de la época con Dante allana indirectamente el camino hacia una nueva comprensión de Virgilio.

A la revaloración del poeta por obra de la crítica en torno al 1900 (R. HEINZE, E. NORDEN) sigue su tardío descubrimiento por la literatura alemana: piénsese en la traducción de R.A. Schröder (iniciada en 1930 y finalizada en 1952) y en la novela de H. Broch *Der Tod des Vergil* (1945). En las palabras de la poesía de Broch *Vergil in des Orpheus Nachfolge*[7] la representación de la realidad terrena está «reservada a los que han morado en las tinieblas y, sin embargo, pudieron alejarse ór-

1. C. MARTINDALE, John Milton and the Transformation of Ancient Epic, London 1986.

2. K.-D. KOCH, Die *Aeneis* als Opernsujet, Konstanz 1990.

3 Ya Dryden, Pope, Addison aprecian a Homero; una piedra miliaria es Robert Wood, *Essay on the Original Genius of Homer* (1769).

4. Sobre una tentativa precedente de Schiller: W. SCHUBERT, Schillers Übersetzung des «Sturm auf dem Tyrrhener Meer» (Vergil, *Aen.* 1, 34-156) en: A. AURNAHMMER y otros, ed., Schiller und die höfische Welt, Tübingen 1990, 191-212 (allí bibl. ulterior).

5. VON ALBRECHT, Rom 106 s.; sobre Turguéniev, íd., próximamente en VDI.

6. *Préface à Cromwell* (1827).

7. H. Broch, Die Heimkehr. Prosa und Lyrik, Frankfurt 1962, 174.

ficamente, para el retorno doloroso». Bastante más que la simple encarnación del clásico (T.S. Eliot), Virgilio se convierte nuevamente en el prototipo del poeta, mejor del hombre consciente.

En la Antigüedad la poesía *bucólica* de Virgilio encuentra seguidores independientes en Calpurnio, las *Carmina Einsidlensia* (s. I d.C.) y en Nemesiano (segunda mitad del s. III). Ya Calpurnio interpreta el género de forma totalmente nueva para su época; el elogio del soberano domina en él más que en Virgilio y en Teócrito. Endelequio compone (en torno al 400) una poesía pastoral cristiana en estrofas asclepiadeas.[1]

La poesía de las églogas da vida en el Medievo y en la Edad Moderna a toda una serie de géneros literarios que sólo pueden ser recordados aquí someramente.[2] Para el Medievo conocemos, por ejemplo, una égloga doble a Carlomagno de Modoin de Autun (s. IX), que escribe aquí por propio interés de poeta bajo el nombre de Nasón, celebrando la nueva edad de oro. La historia de la fortuna de las *Églogas*[3] se cruza con la de su interpretación en la medida en que ya la filología antigua las explica alegóricamente en relación con la biografía del poeta. Conociendo esta clave interpretativa Dante en una égloga latina defiende el empleo de la lengua vulgar en su *Divina Comedia* y Petrarca († 1374), en su *Carmen bucolicum*, que comprende doce composiciones, oculta en clave alegórica temas personales; el autor mismo ofrece su propio comentario de ellas. Una mezcla de poesía pastoral, temática venatoria (a manera de la égloga 10) y de alegoría sublime se encuentra en el *Ameto* de Boccaccio († 1375). En la influyente *Arcadia*, compuesta en italiano por Sannazaro († 1530), alternan prosa y verso. El mismo poeta escribe también originales églogas piscatorias en latín. El más célebre poeta moderno de composiciones bucólicas en latín es Baptista Mantuanus (último tercio del s. XV), que realiza también crítica social; este aspecto se manifiesta también a comienzos del siglo XVI en los humanistas de Erfurt, especialmente en Joachim Camerarius y Euricius Cordus, influenciado por Lutero, pero no en Eobanus Hessus. La poesía pastoral en lengua alemana –hasta la prosa elegante de Geßner († 1788)– se limitará, por lo general, a la expresión de sentimientos personales. El español Garcilaso de la Vega († 1536) compone, siguiendo las huellas de Virgilio

1. Wolfg. SCHMID, Tityrus christianus, RhM 96 (1953) 101-165, reed. en: K. GARBER, ed., Europäische Bukolik und Georgik, Darmstadt 1976 (vol. miscelánea), 44-121.

2. K. KRAUTTER, Die Renaissance der Bukolik in der lateinischen Literatur des 14. Jh. von Dante bis Petrarca, München 1983; para Virgilio y Petrarca, v. también VON ALBRECHT, *Poesie* 132-173; H.C. SCHUNUR, R. KÖSSLING, ed., Die Hirtenflöte. Bukolische Dichtungen von Vergil bis Geßner, Leipzig 1978; A. PATTERSON, Pastoral and Ideology. Virgil to Valéry, Oxford 1988.

3. Virgilio no daba a sus poesías el nombre de *églogas*; en la crítica literaria antigua el término designa una composición seleccionada (por ejemplo de las *Bucólicas*).

y Sannazaro, largas églogas melancólicas. Clement Marot († 1544) canta a campesinos franceses en un paisaje francés. En *Six Eclogues* de Ronsard († 1595) están presentes Virgilio y Calpurnio. En el periodo revolucionario nacen las exquisitas *Bucoliques* de André Chénier († 1794). El *Après-midi d'un Faune* de Mallarmé († 1898) inspira un *Prélude* a Debussy († 1918).

Shepherd's Calendar (1579) de Spenser está más inspirado por el Renacimiento que por la Antigüedad. Milton († 1674) representa las dos caras de su propio carácter en *L'Allegro* y *Il Penseroso*. Aquí también cabría mencionar las *Pastorals* de Pope. Las tres elegías pastorales inglesas más grandes son *Lycidas* de Milton, *Adonais* de Shelley († 1822) y *Thyrsis* de Arnold († 1888).

La poesía pastoral que sigue las huellas de la *Arcadia* (más que de Virgilio) da lugar a formas narrativas: Jorge de Montemayor († 1561) en la *Diana* transforma la materia pastoral en un relato erótico continuado (como había hecho Longo en la Antigüedad). En Francia se recuerda a Honoré d'Urfé († 1625) con su *Astrée*, como también a Bernardin de Saint-Pierre († 1814) con *Paul et Virginie*. Poco apacibles están las cosas en *The Countess of Pembroke's Arcadia* de Philip Sidney († 1586).

El drama pastoral, como *Aminta* de Tasso (impreso en 1580) y *Il pastor fido* de Guarini (representado en 1595), es una creación del Renacimiento. Mención aparte merece el *Comus* de Milton. El melodrama y la ópera prefieren con frecuencia un marco pastoral: *Acis y Galatea* de Händel († 1759), *Febo y Pan* de Bach († 1750) y aún *Orfeo y Eurídice* de Gluck († 1787). Determinados ritmos y tonalidades se asocian en la música con la idea de la música pastoral, y no sólo en obras sacras (así, el *Oratorio de Navidad* de Bach), sino también, por ejemplo, en la sinfonía *Pastoral* de Beethoven († 1827).

Las *Geórgicas*,[1] como poema didascálico sobre la naturaleza, encuentran un eco considerable a partir del Renacimiento, primero en latín: *Rusticus* de Poliziano († 1494), *Syphilis* de Fracastoro († 1553), *De bombycum cura et usu* de Vida († 1566). Siguen bien pronto las lenguas nacionales: Giovanni Rucellai († 1525; *Le api*), Luigi Alamanni († 1556; *Della coltivazione*). En Francia las *Geórgicas* son admiradas a partir de Ronsard y Montaigne; pero todavía en 1665 Rapin escribe en latín sus *Hortorum libri IV*, una obra que ejerce su influjo también en Inglaterra. En Alemania el *Lob deß Landlustes* de Johann Fischart († 1590) se coloca en una tradición que combina el final de las *Geórgicas* con el segundo epodo horaciano. En Inglaterra las *Geórgicas* ejercen un fuerte influjo, sobre todo en el siglo XVIII. Recordamos *Seasons* de James Thomson († 1748), del que deriva el texto de las *Jahreszeiten* de Haydn († 1809).

1. Sobre la pervivencia de las *Geórgicas*: L.P. WILKINSON 1969, 270-313; E. CHRISTMANN 1982.

La evolución poética de Virgilio desde el pequeño volumen de poesía personal hasta la obra monumental y universal, habiendo pasado por una obra amplia y orientada socialmente, influyó ya en Lucan. En la Edad Media, semejante línea de evolución recibió la denominación de *rota Virgili*; a partir de la Edad Moderna se refleja conceptualmente en las obras de Spencer, Milton, Pope, Proust, Joyce, Musil y en algunos románticos.[1] Se comprende que semejante sucesión es tan natural que apenas se la puede imaginar al revés. No obstante, es significativo que Virgilio (considerado generalmente como prototipo del poeta erudito) se haya convertido para muchos poetas en un mentor de la ciencia de la naturaleza de las cosas y de la condición del propio poeta.

Ediciones: Con dedicatoria del obispo Andreas de Aleria: Romae vor 1469. * Io. L. DE LA CERDA (TC), 3 vols., Lugduni 1612-1619 (todavía no sustituida; extractos en la Editio Heyniana, vols. 3-6, Londini 1819). * C.G. HEYNE (importante), G.Ph.E. WAGNER (TC), 5 vols., Lipsiae 1830-1841. * T.E. PAGE (TC), 3 vols., London 1896-1900. * Th. LADEWIG, K. SCHAPER, P. JAHN. P. DEUTICKE (TC), 3 vols., Berlin, 1: 1907[8]; 2: 1912[13]; 3: 1904[9]. * J. CONINGTON, H. NETTLESHIP, F. HAVERFIELD (TC), 3 vols., London, 1: 1898[5]; 2: 1884[4]; 3: 1883[3]. * H. RUSHTON FAIRCLOUGH (TTrN), London/New York 1916, reimp. 1920. * R. SABBADINI, L. CASTIGLIONI, M. GEYMONAT, Torino 1973[3]. * R.A.B. MYNORS, Oxford 1969[3]. * J. y M. GÖTTE (TTrN), 2 vols., München, 1: 1987[3]; 2: 1988[7]. * G. y E. BINDER (TTrN), Stuttgart 1994[4]. * *ecl.*: C. HOSIUS (T), Bonn 1915. * G. ALBINI (TC), Bologna 1920[2], reimp. 1957 * E. DE SAINT-DENIS (TTrN), Paris 1987[5]. * R. COLEMAN (TC), Cambridge 1977. * G. LEE (TTrC), Liverpool 1980. * W. CLAUSEN (C), Oxford 1994. * *ecl.* y *georg.*: C. DAY LEWIS (C), con introducción de R.O.A.M. LYNE, Oxford 1983. * *georg.*: W. RICHTER (TC), München 1957 * M. ERREN (TTrC), vol. 1, Heidelberg 1985. * R.F. THOMAS (TC), Cambridge 1989. * R.A.B. MYNORS (TC), Oxford 1990. * *georg. 4:* A. BIOTTI (C), Bologna 1994. * *Aen*: J.W. MACKAIL (TN), Oxford 1930. *C. DAY LEWIS (Tr), Oxford 1952 (y reimp.). * S. WEST (Tr), Harmondsworth 1990. * *Aen. 1 y 2*: A. WEIDNER (C), Leipzig 1869. * *Aen. 1*: * R.S. CONWAY (TC), Cambridge 1935 * R.G. AUSTIN (TC), Oxford 1971. * G. STÉGEN (TC), Namur 1975. * *Aen. 2*: R.G. AUSTIN (TC), Oxford 1964. * *Aen. 3*: R.D. WILLIAMS (TC), Oxford 1962. * *Aen. 4*: A.S. PEASE (TC), Cambridge, Mass. 1935, reimp. 1967. * R.G. AUSTIN (TC), Oxford 1955. * *Aen. 5*: R.D. WILLIAMS (TC), Oxford 1960. * *Aen. 6*: E. NORDEN (TTrC, importante), Leipzig 1926[3], reimp. 1994. * R.G. AUSTIN (TC), Oxford 1977. * *Aen. 7 y 8*: C.- J. FORDYCE (TC), Oxford 1977. * *Aen. 8*: P.T. EDEN (C), Leiden 1975. * K.W. GRANSDEN (TC), Cambridge 1976. * *Aen. 9*: E.T. PAGE (TC), London 1938. * *Aen. 10*: R.J. FORMAN (C), Ann Arbor 1973. * S.J. HARRISON (TTrC), Oxford 1991. * *Aen. 11*: H.E. GOULD (TC), London 1964. * K.W. GRANSDEN

1. Conte, LG 289.

(TC), Cambridge 1991. * *Aen. 12*: W.S. MAGUINNESS (TC), London 1964³. * *Appendix Vergiliana*: W.V. CLAUSEN, F.R.D. GOODYEAR, E.J. KENNEY, J.A. RICHMOND, Oxford 1966. * *Vitae antiguas*: C. HARDIE, Oxford 1957 * *Comentarios antiguos*: v. Servius. ** *Índice, léxico*: M.N. WETMORE, Index verborum Vergilianus, New Haven 1930², reimp. 1961. * H. MERGUET, Lexikon zu Vergilius mit Angabe sämtlicher Stellen, Leipzig 1912, reimp. 1960. * R. LECROMPE, Virgile, *Bucoliques*. Index verborum, relevés statistiques, Hildesheim 1970. * M. WACHT, Concordantia Vergiliana, 2 vols., Hildesheim 1994. * Enciclopedia Virgiliana, Roma 1984 (valioso). ** *Bibl.*: W. SUERBAUM, Hundert Jahre Vergil-Forschung. Eine systematische Arbeitsbibliographie mit besonderer Berücksichtigung der *Aeneis*, ANRW2, 31, 1, 1980, 1-358. * Bibliografía particular sobre *Georgica* de Virgilio, evol. 395-499. * W.W. BRIGGS, A Bibliography of Vergil's *Eclogues* (1927-1977), ANRW2, 31, 2, 1981, 1267-1357. * W. SUERBAUM, Autorenverzeichnis zu den Bibliographien, *ibid.* 1359-1399. * M.T. MORANO RANDO, Bibliografia virgiliana, Genova 1987

M. VON ALBRECHT, Einheit und Vielfalt von Vergils Lebenswerk, Gymnasium 90, 1983, 123-143. * P.J. ALPERS, The Singer of the *Eclogues*, Berkeley 1979. * Atti del Convegno virgiliano di Brindisi (1981), Perugia 1983 (Miscelánea). * A. BARCHIESI, La traccia del modello, Pisa 1985. * G. BINDER, Aeneas und Augustus. Interpretationen zum 8. Buch der *Aeneis*, Meisenheim 1971. * M. BONFANTI, Punto di vista e modo di narrazione nell' *Eneide*, Pisa 1985. * I. BORZSÁK, Von Hippokrates bis Vergil, en: H. BARDON, R. VERDIÈRE, ed., Vergiliana, Leiden 1971, 41-55. * P. BOYANCÉ, La religion de Virgile, Paris 1963. * V. BUCHHEIT, Vergil über die Sendung Roms. Untersuchungen zum *Bellum Poenicum* und zur *Aeneis*, Heidelberg 1963. * V. BUCHHEIT, Der Anspruch des Dichters in Vergils *Georgika*. Dichtertum und Heilsweg, Darmstadt 1972. * K. BÜCHNER, P. Vergilius Maro, RE 8 A 2, 1958, 1266-1486 (1487-1493 Apéndice: Leichenspiele de E. MEHL). * E. BURCK, Vergils *Aeneis*, en: E. BURCK, ed., Das römische Epos, Darmstadt 1979, 51-119. * F. CAIRNS, Virgil's Augustan Epic, Cambridge 1989. * E. CHRISTMANN, Zur antiken Georgica-Rezeption, WJA 8, 1982, 57-67. * W.V. CLAUSEN, An Interpretation of the *Aeneid*, en: HSPh 68, 1964, 139-147. * W.C. CLAUSEN, Virgil's *Aeneid* and the Tradition of Hellenistic Poetry, Berkeley, 1987. * G.B. CONTE, Il genere e i suoi confini. Cinque studi sulla poesia di Virgilio, Torino 1980. * G.B. CONTE, The Rhetoric of Imitation, Ithaca 1986. * G. D'ANNA, Virgilio. Saggi critici, Roma 1989. * J. FARRELL, Vergil's *Georgics* and the Tradition of Ancient Epic, New York 1991 . * J. FERGUSON, Vergil and Philosophy, PVS 19, 1988, 17-29. * J. FOSTER, The End of the Third Georgic, PVS 19, 1988, 32-45. * G. K. GALINSKY, Aeneas, Sicily, and Rome, Princeton 1969. * G.K. GALINSKY, The Anger of Aeneas, AJPh 109, 1988, 321-348. * T. GESZTELYI, Vergil und die Politik, ACD 23, 1987, 51-56. * M. GIGANTE, ed., Virgilio e gli Augustei, Napoli 1990 (Miscelánea). * R. GLEI, Der Vater aller Dinge. Interpretationen zur politischen, literarischen und kulturellen Dimension des Krieges bei Vergil, Trier 1991. * K.W. GRANSDEN, Virgil: The *Aeneid*, Cambridge 1990. * S. GREBE, Die vergilische Heldenschau. Tradition und Fortwirken, Frankfurt 1989. * M.A. GREENWOOD, Venus In-

tervenes: Five Episodes in the *Aeneid*, LCM 14, 1989, 132-136. * J. GRIFFIN, The Fourth *Georgic*, Virgil, and Rome, G&R 26, 1979, 61-80. * J. GRIFFIN, Virgil, Oxford 1986. * P. GRIMAL, Virgile ou la seconde naissance de Rome, Paris 1985. * Th. HALTER, Form und Gehalt in Vergils Aeneis. Zur Funktion sprachlicher und metrischer Stilmittel, München 1963. * P.R. HARDIE, Virgil's *Aeneid*. Cosmos and Imperium, Oxford 1986. * E.L. HARRISON, Vergil's Introduction of Mezentius: *Aeneid* 7, 647-8, PVS 19, 1988, 70-77. * S.J. HARRISON, Oxford Readings in Vergil's *Aeneid*, Oxford 1990. * R. HEINZE, Virgils epische Technik, Leipzig 1914[3], reimp. 1994 (fundamental). * J. HENRY, Aeneidea, or Critical, Exegetical, and Esthetical Remarks on the *Aeneid*, 4 vols., London 1873-Dublin 1889. * N. HORSFALL, Virgilio: L'epopea in alambicco, Napoli 1991. * R. JOHNE, Dido und Charikleia. Zur Gestaltung der Frau bei Vergil und im griechischen Liebesroman, Eirene 24, 1987, 21-33. * W.R. JOHNSON, Darkness Visible. A Study of Virgil's *Aeneid*, Berkeley 1976. * A. JOHNSTON, Virgil's Agricultural Golden Age, Leiden 1980. * P.E. KEHOE, Was Book 5 Once in a Different Place in the *Aeneid*?, AJPh 110, 1989, 246-263. * R. KETTEMANN, Bukolik und Georgik. Studien zu ihrer Affinität bei Vergil und später, Heidelberg 1977. * G. KLEMKE, Beobachtungen zur Vergilischen Parataxe: Das Phänomen der Entfaltung in der *Aeneis*, Frankfurt 1990. * F. KLINGNER, Virgil. *Bucolica. Georgica. Aeneis*, Zürich 1967. * G.N. KNAUER, Die *Aeneis* und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils, mit Listen der Homerzitate in der *Aeneis*, Göttingen 1964. * W.F. JACKSON KNIGHT, Roman Virgil, Harmondsworth 1966[2]. * W. KRAUS, Vergils vierte Ekloge: ein kritisches Hypomnema, ANRW 2, 31, 1, 1980, 604-645. * E.W. LEACH, Virgil's Eclogues: Landscapes of Experience, Ithaca 1974. * M.O. LEE, Death and Rebirth in Vergil's Arcadia, New York 1989. * R.O.A.M. LYNE, Further Voices in Vergil's *Aeneid*, Oxford 1987. * R.O.A.M. LYNE, Words and the Poet. Characteristic Techniques of Style in Vergil's *Aeneid*, Oxford 1989. * C.J. MACKIE, The Characterization of Aeneas, Edinburgh 1988. * F. MEHMEL, Virgil und Apollonius Rhodius. Untersuchungen über die Zeitvorstellungen in der antiken epischen Erzählung, Hamburg 1940. * G.B. MILES, Virgil's *Georgics*. A New Interpretation, Berkeley 1980. * R.C. MONTI, The Dido Episode and the *Aeneid*. Roman Social and Political Values in the Epic, Leiden 1981. * J.J. O'HARA, Death and Optimistic Prophecy in Vergil's *Aeneid*, Princeton 1990. * H. OPPERMANN, ed., Wege zu Vergil, Darmstadt 1976[2]. * B. OTIS, Virgil. A Study in Civilized Poetry, Oxford 1964, reimp. 1967. * A. PARRY, The Two Voices of Virgil's *Aeneid*, Arion 2, 1963, 66-80. * C.G. PERKELL, The Poet's Truth. A Study of the Poet in Virgil's *Georgics*, Berkeley 1989. * V. PÖSCHL, Die Dichtkunst Virgils. Bild und Symbol in der *Äneis* (1950), Berlin 1977[3] (cambiado). * V. PÖSCHL, ed., 2000 Jahre Vergil. Ein Symposion, Wiesbaden 1983. * M.C.J. PUTNAM, Virgil's Pastoral Art, Princeton 1970. * M.C.J. PUTNAM, The Poetry of the *Aeneid*, Cambridge, Mass. 1965. * M.C.J. PUTNAM, Virgil's Poem of the Earth, Princeton 1979. * M.C.J. PUTNAM, Virgil's Inferno, MD 20/21, 1988, 165-202. * K. QUINN, Virgil's *Aeneid*. A Critical Description, London 1968. * C. RENGER, Aeneas und Turnus. Analyse einer Feindschaft, Frankfurt 1985. * R. RIEKS, Af-

fekte und Strukturen. Pathos als Form- und Wirkungsprinzip von Vergils *Aeneis*, München 1989. * F. ROBERTSON, *Meminisse iuvabit:* Selections from the Proceedings of the Virgil Society, Bristol 1988. * H.J. ROSE, The *Exlogues of Virgil*, Berkeley 1942. * D.O. ROSS, jr., Virgil's Elements. Physics and Poetry in the *Georgics*, Princeton 1987. * W. SCHADEWALDT, Sinn und Werden der Vergilischen Dichtung (1930), reed. en: H. OPPERMANN, ed., Wege zu Vergil, 43-68. * R.R. SCHLUNK, The Homeric Scholia and the *Aeneid*, Ann Arbor 1974. * E.A. SCHMIDT, Poetische Reflexion. Vergils Bukolik, München 1972. * E.A. SCHMIDT, Bukolische Leidenschaft oder Über antike Hirtenpoesie, Frankfurt 1987. * F. SERPA, Il punto su Virgilio, Roma 1987. * B. SNELL, Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft (1945), reed. en: H. OPPERMANN, ed., (v. *supra*) 338-367. * H.-P. STAHL, Aeneas - an «Unheroic» Hero?, Arethusa 14, 1981, 157-177. * R.F. THOMAS, Prose into Poetry. Tradition and Meaning in Virgil's *Georgics*, HSPh 91, 1987, 229-260. * G. THOME, Gestalt und Funktion des Mezentius bei Vergil, Frankfurt 1979. * A. THORNTON, The Living Universe: Gods and Men in Virgil's *Aeneid*, Leiden 1976. * J. VAN SICKLE, The Design of Virgil's *Bucolics*, Roma 1978. * T. WEBER, *Fidus Achates*. Der Gefährte des Aeneas in Vergils *Aeneis*, Frankfurt 1988. * P. WIGODSKY, Virgil and Early Latin Poetry, Wiesbaden 1972. * R.M. WILHELM, H. JONES, ed., FS G. MCKAY. The Two Worlds of the Poet. New Perspectives on Virgil, Detroit 1992. * L.P. WILKINSON, The *Georgics* of Virgil. A Critical Survey, Cambridge 1969. * M.M. WILLCOCK, Homer's Chariot Race and Virgil's Boat Race, PVS 19, 1988, 1-13. * G. WILLIAMS, Techniques and Ideas in the *Aeneid*, New Haven 1983. * R.D. WILLIAMS, Virgil, Oxford 1967. * R.P. WILLIAMS, The *Aeneid*, London 1987. * W. WIMMEL, Hirtenkrieg und arkadisches Rom. Reduktionsmedien in Vergils *Aeneis*, München 1973. * A. WLOSOK, Die Göttin Venus in Vergils *Aeneis*, Heidelberg 1967. * A. WLOSOK, Der Held als Ärgernis: Vergils Aeneas, WJA NS 8, 1982, 9-21. * A. WLOSOK, *Et poeticae figmentum et philosophiae veritatem*. Bemerkungen zum 6. Aeneisbuch, insbesondere zur Funktion der Rede des Anchises (724 ss.), LF 106, 1983, 13-19. * F. J. WORSTBROCK, Elemente einer Poetik der *Aeneis*. Untersuchungen zum Gattungsstil vergilianischer Epik, Münster 1963. * E. ZINN, Epílogo a: Vergil, *Aeneis*, trad. al. de R.A. SCHRÖDER, Frankfurt 1963, 312-322. * repr. en: E. ZINN, Viva Vox, Frankfurt 1994, 185-196. * C. ZINTZEN, Die Laokoonepisode bei Vergil, AAWM 1979, 10.

Appendix Vergiliana[1]

Bajo el nombre de Virgilio circulan diversas obras menores no auténticas o de dudosa autenticidad. Merece la pena recordarlas brevemente, porque documentan la andadura hele-

1. *Ediciones:* F. VOLLMER, *Poetae Latini minores I: Appendix Vergiliana*, Lipsiae 1910; R. GIOMINI (TTrN), Firenze 21962; H. NAUMANN, (TTrN, parte con *ecl.*), München 1968; W.V. CLAUSEN, F.R.D. GOODYEAR, E.J. KENNEY, J.A. RICHMOND, Oxford 1966; F. DELLA CORTE (TTr), Genova 1974-1975; A. SALVATORE (TN), Torino 1957-1960; A. SALVATORE (TC), *Appendix Vergiliana I:* Epigrammata et Priapea, Napoli

nística «normal» de la historia de la literatura. Sólo desde esta perspectiva pueden ser comprendidas en toda su grandeza las realizaciones del clasicismo augústeo. Por eso es razonable tratar también en este contexto las obras de la *Appendix*, a pesar de la incertidumbre de su origen.

Culex

Virgilio, como se atestigua reiteradamente, compuso durante la juventud un *Culex*. Esto no quiere decir, sin embargo, que el *Culex* que nos ha llegado (414 hexámetros) sea, sin más, el virgiliano. Las numerosas reminiscencias en las obras sucesivas de Virgilio pueden ser invocadas tanto en contra como a favor de la autenticidad, en la cual, por otra parte, han creído muchos latinistas importantes.[1] El *Culex*, por lo demás, se data hoy más bien en la época entre Tiberio y Claudio.[2]

La acción es muy sencilla: un pastor habría sido mordido por una serpiente durante la siesta del mediodía si un mosquito no le hubiera despertado con una picadura, salvándolo. Al despertarse, sin embargo, el pastor mata al mosquito. Éste se le aparece la noche siguiente durante el sueño para reprochárselo; por la mañana él le erige un sepulcro.

La técnica literaria está caracterizada por los *excursus*: por ejemplo, un elogio de la vida

---

1963; II (TTr): *Culex* etc., Napoli 1964; *Concordancia:* H. MORGENROTH, D. NAJOCK, Concordantia in Appendicem Vergilianam, Hildesheim 1992; *Bibl.:* K. BÜCHNER, Vergilius Maro, RE 8 A I, 1955, 1062-1180; R.E.H. WESTENDORP BOERMA, Où en est aujourd'hui l'énigme de l'*Appendix Vergiliana?*, en: H. BARDON, R. VERDIÈRE, ed., Vergiliana. Recherches sur Virgile, Leiden 1971, 386-421; C. CONTI, Rassegna di studi sull' *Appendix Vergiliana* dal 1955 al 1971 (1972). BStudLat 3, 1973, 351-392; 4, 1974. 229-263; J. RICHMOND, Recent Work on the *Appendix Vergiliana* (1950-1975), ANRW 2, 31, 2, 1981, 1112-1154; bibliogr.; E. BICKEL, Syllabus indiciorum quibus pseudovergiliana et pseudovidiana carmina definiantur, RhM 93, 1950, 289-324; G.E. DUCKWORTH, Studies in Latin Hexameter Poetry, TAPhA 97, 1966, 67-113 (*Culex* und *Moretum* vergilnah; *Ciris, Dirae, Aetna* sicher unecht); R.O.A.M. LYNE, A New Collation of the Graz Fragment (Steiermärkisches Landesarchiv, Hs. 1814), WS 6, 1972, 79-92; M.D. REEVE, The Textual Tradition of the Appendix Vergiliana, Maia 28, 1976, 233-254; J.A. RICHMOND, Quaritur quomodo *Appendicis Vergilianae* poemata in unum convenerint, RFIC 104, 1976, 26-30; A. SALVATORE, Virgilio e Pseudovirgilio. Studi su l'*Appendix*, Napoli 1994.

1. *Ediciones sueltas:* Ch. PLÉSENT, Le *Culex*. Édition critique, Paris 1910; M. SCCHMIDT (TTrN), Berlin 1959; A. SOLER (TTrN), EClás 16, 1972, n.º 67, 1-29; *Bibl.:* J.A. RICHMOND, ANRW 2, 31, 2, 1981, espec. 1125-1130; *bibl.*; Ch. PLÉSENT, Le *Culex*. Étude, Paris 1910; para la autenticidad: F. SKUTSCH, Aus Vergils Frühzeit, Leipzig 1901, 125 (asimismo NÄKE, TEUFFEL, RIBBECK, KROLL y otros muchos); para la cronología en época augústea: F. BÜCHELER, Coniectanea, RhM 45, 1890, 321-334, espec. 323; para la cronología en la época de Tiberio (convincente): E. FRAENKEL, The *Culex*, JRS 42, 1952, 1-9, reed. en: E.F., Kleine Beiträge zur klassischen Philologie, Roma 1964, vol. 2, 181-197; asimismo D. GÜNTZSCHEL, Beiträge zur Datierung des *Culex*, Münster 1972; v. actualmente D.O. ROSS, The *Culex* and *Moretum* as post-Augustan Literary Parodies, HSPh 79, 1975, 235-263; D.F. KENNEDY, Gallus and the *Culex*, CQ 76, 1982, 371-389; E. KLOPSCH, Der *Culex*. Eine Neuorientierung zur Echtheitsfrage, en: U. KINDERMANN, ed., FS P. KLOPSCH, Göppingen 1988, 207-232.

2. W. AX, Die pseudovergilische «*Mücke*» –ein Beispiel römischer Literaturparodie, Philologus 128, 1984, 230-249; W. AX piensa también en el tratamiento irónico de los emperadores en el Culex; W. AX, Marcellus, die Mücke. Politische Allegorien im *Culex*?, Philologus 136, 1992, 89-129.

pastoril (58-97), descripciones de ultratumba, catálogos de árboles y flores. El estilo épico contrasta con la humildad del argumento (cf. *Geórgica*, libro IV). Se trata de una obrita entre amable y jocosa de notable nivel.

Ciris

La *Ciris*[1] está dedicada a Mesala; hay que excluir la autenticidad virgiliana.

Se narra en forma de epilio la historia de Escila. Por amor a Minos, que asedia su ciudad natal, Megara, Escila corta el mechón de cabellos de su padre, el rey Niso, del que depende la inmortalidad de éste y el bienestar de la ciudad. Minos acepta la traición de Escila, pero rechaza su amor. La muchacha es transformada en un pájaro, la *ciris*, su padre, Niso, en águila marina. El poeta de la *Ciris* escribe en estilo neotérico. Prefiere las elisiones y los versos espondaicos y no evita totalmente palabras de cuatro o también de cinco sílabas en final de verso. La sintaxis de mucho empuje y ligeramente complicada recuerda a Catulo. Se ha pensado como autor en Galo; una datación tardía puede, de cualquier modo, justificarse con el rezago de un poeta diletante o la maldad de un falsario refinado.

Copa

Una pequeña elegía graciosa trata de la «mesonera».[2] Fue compuesta en época clásica, como muestra la técnica refinada del verso. El tono festivo, casi frívolo, unido a la ligera afectación arcaizante de la expresión no concuerda con el estilo de las obras con seguridad virgilianas. En su imitación Geibel ha logrado felizmente el tono, pero ha omitido una alusión un tanto obscena.

---

1. *Ediciones sueltas:* A. SALVATORE (TC, dis.), 2 vols., Napoli 1955 (cf. RAAN 30, 1954, 53-152; Apéndice (sobre el fragmento de Graz: AFLN 4, 1954, 25-39); A. HAURY (TTrN), Bordeaux 1957; D. KNECHT (TC, tesis), Brugge 1970; R.O.A.M. LYNE (TC), Cambridge 1978; *Bibl.*: J.A. RICHMOND, ANRW 2, 31, 2, 1981, espec. 1137-1141, cronología alta (Gallus): F. SKUTSCH, RE 4, 1, 1900, 1348; sobre la primera época de Virgilio: D. KNECHT, Virgile et ses modèles latins, AC 32, 1963, 491-512; A. SALVATORE a.O.; después de Virgilio y antes de Ovidio (que utiliza las mismas fuentes): K. BÜCHNER, RE 8 A 1, 1955, 1109-1129 («un diletante de la poesía unido a la casa de Mesala, un admirador de Catulo y de Virgilio»); después de Ovidio: J.A. RICHMOND *ibid.* 1139; aún más tarde: R.O.A.M. LYNE, The Dating of the *Ciris*, CQ 21, 1971, 233-253 (cronologías tardías son improbables debido al estilo neoterizante, a no ser que se crea con S. MARIOTTI en una falsificación intencionada; La *Ciris* è un falso intenzionale, Humanitas 3, 1950-1951, 371-373); bibl. W. EHLERS, Die *Ciris* und ihr Original, MH II, 1954, 65-88; M.D. REEVE, The Textual Tradition of *Aetna, Ciris* and *Catalepton*, Maia 27, 1975, 231-247; A. THILL, Virgile auteur ou modèle de la *Ciris*?, RE 53, 1975, 116-134; R.F. THOMAS, Cinna, Calvus, and the *Ciris*, CQ 75, 1981, 371-374; A. SALVATORE, Echi degli *Aratea* nella Ciris, Ciceroniana 5, 1984, 237-241; P. FRASSINETTI, Verifiche sulla *Ciris*, en: Filologia e forme letterarie, FS F. DELLA CORTE, Urbino 1987, vol. 2, 529-542.

2. *Ediciones sueltas:* F.R.D.GOODYEAR (TC), BICS 24, 1977, 117-131; A. FRANZOI (TC), Venezia 1988; *Bibl.*: J.A. RICHMOND, ANRW 2, 31, 2, 1981, espec. 1133-1135; *bibl.*: WILAMOWITZ, Hellenistische Dichtung 1, 311-315; contra su admisión de un modelo griego: R.E.H. WESTENDORP BOERMA, On Dating the *Copa*, Mnemosyne ser, 4, 11, 1958, 331-338 (a pesar de K. BÜCHNER piensa en imitación properciana, época de composición poco después del 16 a.C.; contra la cronología alta de K. BÜCHNER); G.P. ZARRI, Une étude quentinienne sur la tradition manuscrite de la *Copa*, RELO 1974, 1, 1-16.

Moretum

El «plato de hierbas y queso»[1] no es mencionado nunca como obra virgiliana en las fuentes antiguas. Ofrece la descripción más detallada de la vida cotidiana de un campesino itálico. El elevado estilo poético contrasta con el prosaísmo del contenido. La descripción precisa de los detalles resulta atractiva. La distante perspicacia del autor habla en contra de la autenticidad virgiliana, pero la obra deberá datarse en el periodo clásico.

Catalepton

El título de la colección de 14 (propiamente 17)[2] composiciones en versos elegíacos y yámbicos subraya el principio helenístico de la dimensión reducida y del refinamiento. No sorprende, pues, que a menudo se imite a Catulo. La tradición antigua afirma el origen virgiliano (se trataría de *prolusiones* de Virgilio). Sin embargo, algunos poemas no pueden ser ya de Virgilio por motivos cronológicos. Sólo para pocos de ellos se toma hoy en consideración la autenticidad, por ejemplo para *catal.* 5 y 8. En su testamento Virgilio dio orden de que no se publicase nada que él mismo no hubiese dado a la luz. Por eso no debemos detenernos mucho tiempo en estos *parerga*. De todos modos, muchas de estas composiciones permiten, con los papiros correspondientes, una mirada al círculo de Filodemo.

Aetna[3]

El poema didascálico sobre el Etna, de tradición defectuosa, pertenece por su desarrollada técnica del verso al siglo I d.C.

---

1. *Ediciones sueltas:* A. PERUTELLI (TTrC), Pisa 1983; E.J. KENNEY (TTrC), Bristol 1984; *Bibl.:* J.A. RICHMOND, ANRW 2, 31, 2, 1981, 1151-1152; *bibl.:* A. SALVATORE, Tradizione manoscritta e lingua del *Moretum*, en: Studi in onore di L. CASTIGLIONI, Firenze 1960, 835-857; D.O. ROSS, The *Culex* and *Moretum* as Post-Augustan Literary Parodies, HSPh 79, 1975, 235-263; E. ÉVRAD, Quelques traits quantitatifs du vocabulaire du *Moretum*, Latomus 41, 1982, 550-565; M. RODRÍGUEZ PANTOJA, El *Moretum*. Estudio lingüístico y literario, Habis 8, 1977, 117-148; íd., La métrica del *Moretum* pseudovergiliano, Habis 7, 1976, 125-157; A. PERUTELLI, Epilegomeni al *Moretum*, MD 22, 1989, 189-200.

2. *Ediciones sueltas:* R.E.H. WESTENDORP BOERMA (TC), 2 vols., Assen 1949-1963 (atribuye a Virgilio 1-8 y 10-12); M. y J. GÖTTE, K. BAYER (TTrN, con *ecl.* y *georg.*) München 1970; *Bibl.:* J.A. RICHMOND, ANRW , 31, 2, 1981, espec. 1142-1154; *bibl.:* M. SCHMIDT, Anordnungskunst im *Catalepton*, Mnemosyne 16, 1963, 142-156; V. BUCHHEIT, Literarische Kritik an T. Annius Cimber (Verg. catal 2)..., en: Forschungen zur römischen Literatur, FS K. BÜCHNER, Wiesbaden 1970, vol. 1, 37-45; G.I. CARLSON, E.A. SCHMIDT, Form and Transformation in Vergil's *Catalepton*, AJPh 92, 1971, 252-265; H. NAUMANN, Ist Vergil der Verfasser von *Catalepton* 5 und 8?, RhM 121, 1978, 78-93; J.A. RICHMOND, De forma libelli qui *Catalepton* inscribitur, Mnemosyne 28, 1975, 420-422; íd., Qomodo textus libelli qui *Catalepton* inscribitur ad nos pervenerit, Eranos 74, 1976, 58-62; M. GIGANTE, M. CAPASSO, Il ritorno di Virgilio a Ercolano, SIFC ser. 3, 7, 1989, 3-6.

3. *Ediciones sueltas:* W. RICHTER (TTrN, índices), Berlin 1963; F.R.D. GOODYEAR (TC), Cambridge 1965; *Bibl.:* J.A RICHMOND, ANRW 22, 31, 2, 1981, espec. 1130-1133.

Dirae; Lydia[1]

Las *Dirae* (103 hexámetros) contienen maldiciones contra la propiedad que el que habla ha perdido tras las guerras civiles. La composición con seguridad no es virgilina, como tampoco la *Lydia*, una elegía amorosa, que hay que separar de ellas.

Elegiae in Maecenatem[2]

Las elegías compuestas después de la muerte de Mecenas, no pueden, naturalmente, ser de Virgilio. Es posible, quizá, mantener la fecha de composición que precede al texto. La *Consolatio ad Liviam* plantea problemas análogos.

Priapea

V. Primera época imperial (vol. 2).

1. *Bibliogr.:* J. A. RICHMOND, ANRW 2, 31, 2, 1981, espec. 1122-1125.

2. *Ediciones sueltas:* H. SCHOONHOVEN (TC, Índices, Bibl.), Groningen 1980 (datación en el tercer cuarto del siglo I d.C.); *Bibl.:* J.A RICHMOND, ANRW 2, 31, 2, 1981, espec. 1135-1137; para datación en el período augústeo: E. BICKEL, De *elegiis in Maecenatem* monumentis biographicis et historicis, RhM 93, 1950, 97-133; de acuerdo J.A RICHMOND *ibid.* (bibl.); para la cronología tardía (bajo Domiciano): B. AXELSON, De aetate *Consolationis ad Liviam et Elegiarum in Maecenatem*, Eranos 28, 1930, 1-33.

B. LÍRICA, YAMBO, SÁTIRA, EPÍSTOLA

HORACIO

Vida, cronología

Q. Horacio Flaco nació en Venusia el 8 de diciembre del 65 a.C.,[1] cuenta con Livio Andrónico y Enio entre los poetas de los que Roma es deudora del sur de Italia. Su padre, un liberto, a base de gran esfuerzo personal le proporcionó la mejor educación posible.

Durante los años de estudio en la capital, por otra parte, la pedagogía a estacazos del famoso Orbilio le inculcó la aversión a la literatura latina arcaica. Horacio estudió filosofía y literatura griegas en Atenas (*epist.* 2, 2, 44). Allí se une a Bruto y combate contra los cesarianos con un grado sorprendentemente elevado –como tribuno militar.[2] Después de la derrota de Filipos (42 a.C.; *carm.* 2, 7) y de la pérdida de la propiedad de la tierra paterna la pobreza le habría convertido en poeta, como él afirma con autoironía satírica (*epist.* 2, 2, 50-52). Vuelto a la ciudad eterna compra el apreciado empleo de escriba cuestorio.

Encuentra patrocinadores de la vida literaria conocidos, entre ellos Asinio Polión (cf. *carm.* 2, 1) y Marco Valerio Mesala (cf. *ars* 371). Virgilio y Vario, muy interesados por su poesía, lo presentan a Mecenas (38 a.C.), que lo acoge en su círculo y le regala –probablemente después del primer libro de las *Sátiras*, por tanto después del 35 a.C.– una finca en la Sabina. La amistad se mantiene esencialmente inalterable, porque Mecenas sabe soportar la gran necesidad de libertad del poeta (*epist.* 1,7). También Augusto, que le ofrece el puesto de secretario particular, tiene que experimentar que el poeta no tolera que se le compre, y se resigna a ello. Para el 17 a.C. Horacio recibe el honroso encargo de componer el *carmen saeculare* y de organizar la ejecución con un coro de muchachos y muchachas. Entonces pudo verse reconocido por el mundo civil como *el* lírico romano – poeta, músico, intercesor de lo divino. Horacio muere el 27 de noviembre del 8 a.C., poco después de Mecenas, al cual ya desde hacía tiempo se sentía fatalmente unido (*carm.* 2, 17); fue sepultado junto a él.

La vida condujo a Horacio desde la exuberancia juvenil y el amor a la república hasta la calma y la resignación. Sólo si se toman en serio sus entusiasmos

1. Fuentes principales para la vida: Suetonio, *Vita Horati* (reproducida en las ediciones de Horacio) y las obras del poeta.

2. Este grado y el oficio de *scriba quaestorius* hacen pensar en la pertenencia a la clase ecuestre: D. ARMSTRONG, *Horatius eques et scriba: Satires* 1, 6 y 2, 7, TAPhA 116 (1986), 255-288.

juveniles y su ambición es posible medir con qué dificultad conquistó la tranquilidad de su edad avanzada, que sólo le puede parecer natural a un lector precipitado.

Las *Sátiras* se publicaron después de las *Églogas* de Virgilio, probablemente en el 35/34[1] (libro 1) y en el 30/29 a.C. (libro 2), los *Epodos* poco después de Accio (después, pues, del 31 a.C.: *epod.* 9), los tres primeros libros de *Odas* en el 23 a.C., el primer libro de las *Epístolas* el 20 a.C. (*epist.* 1, 12, 27 s.), la epístola a Floro (*epist.* 2, 2) antes del 19 a.C., el *Carmen saeculare* el 17 a.C., la epístola a Augusto (*epist.* 2,1) después de la entrada del *genius Augusti* en el culto de los Lares el 14 a.C., el libro cuarto de *Odas* después del retorno del príncipe el 13 a.C. (*carm.* 4, 15). El *ars poetica* se data de manera diversa (23-18 o 13-8).

La composición simultánea de los *Epodos* y de las *Sátiras* muestra cómo Horacio superó la tradición luciliana y separó claramente los géneros del yambo y de la sátira, todavía unidos en su predecesor.

En los *Epodos* se anuncia ya al poeta de las *Odas;* también aquí existen probablemente superposiciones cronológicas. Temáticamente las *Odas* están también emparentadas con las *Sátiras* y con las *Epístolas,* con las cuales coinciden, en parte, cronológicamente.

La evolución desde el primer libro de las *Sátiras*, pasando por el segundo, hasta las *Epístolas* encuentra un paralelo en el paso de los *Epodos* a las *Odas.* A su vez, el libro cuarto de las *Odas*, perteneciente ya a la fase más tardía de la época augústea, hace aparecer a Horacio bajo una nueva luz.

Compendio de las obras

Odas (Carmina)

Libros 1-3

La colección armónica en sí está encuadrada por dos composiciones que tratan de poética escritas en metro asclepiadeo primero (1, 1 y 3, 30). El centro está constituido por un ciclo[2] de doce poemas (2, 1-12). Antes y después de él hay 38 odas. Otros grupos importantes son las nueve «odas de parada « colocadas al comienzo, cada una de las cuales presenta un metro diverso. El libro tercero se abre con las seis llamadas «odas romanas», todas compuestas en metro alcaico. Odas a Mecenas están colocadas, por otra parte, en posición destacada al comienzo (1, 1), exactamente después de la mitad (1, 20; 3, 16) y al final de los libros (2, 20; 3, 29 y 30). El ciclo central está encuadrado por poemas a Polión (2, 1) y a Mecenas (2, 12).

---

1. O en el 33 a.C., después de la muerte de Salustio (R. SYME, Sallust, Berkeley 1964, 281).

2. W. LUDWIG 1957; la regular alternancia de estrofas alcaica y sáfica se interrumpe, por otra parte, en 2, 12.

Libro 4

En el centro de la nueva colección se encuentra una composición en versos asclepiadeos usados *katá stíjon* sobre el poder eternizador de la poesía. Los poemas importantes para la arquitectura de conjunto se distinguen por este metro. Poesías temáticamente afines a veces están contiguas (poemas de invitación, 11 y 12), a veces separadas por una colocación en hipérbaton.

Epodos (Yambos)

La colección inspirada, muy probablemente, por los *Yambos* de Calímaco, consta de diecisiete composiciones. La primera y la novena –por tanto el comienzo y el centro– están dedicadas a Mecenas. Antes y después de la pieza central (9) hay dos series de ocho composiciones. La última de ambas series está dirigida contra las mujeres viejas (8 y 17),[1] la penúltima a los Romanos (7 y 16). En el resto de la colección se ha buscado intencionadamente la alternancia.

Sátiras

Libro 1

El libro primero comprende diez composiciones, como las *Églogas* de Virgilio y el libro primero de Tibulo. Las sátiras 1 a 6 están dirigidas a Mecenas, la 5 y la 10 se refieren con insistencia a su círculo; la colección se divide así en dos mitades. Un elemento de variedad está introducido por el hecho de que en la primera mitad las composiciones 1-3 constituyen un bloque de carácter diatríbico, en la segunda las 7-9 uno narrativo. Las sátiras 4 y 10 sobre teoría literaria no son exactamente paralelas: la primera mitad del libro finaliza con una narración, la segunda con teoría literaria.[2]

1. A Mecenas. Ninguno está contento con su suerte; a la hora de la verdad, sin embargo, ninguno se cambiaría con otro. La previsión para la vejez es sólo un pretexto, el verdadero motivo de la actividad incesante es la codicia –estimulada por la envidia (110-116)–; casi ninguno es capaz de mantener la justa medida y de poner fin en el momento preciso al adquirir, para deleitarse con lo que se ha adquirido.

2. Como existe un justo medio entre la avaricia y el despilfarro, también lo hay en las cuestiones amorosas. Los extremos a evitar son las prostitutas y las mujeres de otros, las libertas son la áurea medida.

3. Distíngase entre culpas graves y ligeras, si ejercitas la autocrítica, pero manifiéstese indulgencia con los amigos.

4. A diferencia de Lucilio o de un Crispino, Horacio no es un emborronador de cuartillas. Los ambiciosos, los amantes del oro y de los placeres temen los versos y odian a los poetas. Por otra parte Horacio no se considera un poeta puesto que el lenguaje de la sátira

1. En la tercera composición de la primera serie el poeta se dirige a Mecenas y alude a Canidia, la tercera de la segunda serie (12) está dedicada a una vieja.

2. Cf. M. VON ALBRECHT 1986.

–como el de la comedia– es semejante al hablar cotidiano. No hay necesidad de temer a Horacio, porque sus obras no están en las librerías y, por lo demás, él las lee sólo a pequeños círculos y cuando se ve obligado a ello. Las palabras calumniosas le son ajenas. Él ha aprendido de su padre la enseñanza mediante ejemplos con la mención de los nombres. El hecho de que escriba poesía es uno de sus pequeños defectos.

5. Viaje de Roma a Brindisi.

6. A Mecenas. Mecenas no desprecia a Horacio a pesar de sus orígenes humildes. El poeta debe a su padre[1] haber recibido la mejor educación posible. Estando libre de ambición él puede vivir feliz.

7. Un sereno episodio de la época en que Bruto era pretor en Asia.

8. Un Príapo de madera cuenta cómo puso en fuga a dos hechiceras.

9. Horacio es importunado en la *Sacra via* por un ambicioso que querría introducirse en el círculo de Mecenas (designada a menudo como la «sátira del importuno» o, con poca exactitud, «del parlanchín»).

10. Horacio defiende su crítica a Lucilio (cf. 1, 4) y esboza una rápida poética de la sátira. Si Lucilio, ciertamente urbano para su época, escribiese hoy, ejercería mayor autocrítica. Horacio no quiere agradar a todo el mundo; menciona a los pocos a cuyo juicio atribuye algún valor.

Sátiras

Libro 2

El libro consta de dos grupos de cuatro sátiras. La penúltima de cada grupo tiene carácter diatríbico (3 y 7), la última (4 y 8) se ocupa de ciencia culinaria. La primera sátira, de particular importancia, está puesta al comienzo con justicia, la sexta, que corresponde a la primera y es igualmente importante, no abre la segunda mitad, sino que está desplazada para evitar una simetría rígida. Las sátiras 6 y 7 son complementarias; están una al lado de la otra porque reflejan el carácter horaciano de dos maneras totalmente diversas.

1. Un diálogo-consulta de graciosa polivalencia con el jurista Trebacio contiene una apreciación magnífica de Lucilio; define con pleno conocimiento –con alusión a la doctrina de los *status*–[2] la posición de la propia poesía satírica entre polémica y adulación, amenaza y aplauso.

2. El campesino Ofelo critica el lujo de moda para los manjares y recomienda la simplicidad de la cocina casera.

3. Damasipo, inteligente experto en arte y agente de la propiedad inmobiliaria, convertido a la *stoa* de Estertinio, acusa a Horacio de falta de productividad literaria, repite la conferencia de su maestro sobre la locura de todos los necios y concluye con un catálogo de las culpas de Horacio.

---

1. A. ÖNNERFORS, Vaterporträts in der römischen Poesie unter besonderer Berücksichtigung von Horaz, Statius, Ausonius, Stockholm 1974.

2. LEEMAN, Form 235-249 («Horacio y los otros satíricos sobre las funciones de la sátira»).

4. Catio inicia a Horacio en la elevada ciencia culinaria (gastrosofía) como camino hacia una vida feliz.

5. El adivino Tiresias revela a Ulises los misterios de la caza de herencias.

6. Agradecimiento al dios protector Mercurio por la finca de la Sabina. Molestias de la vida ciudadana. Ilusiones de los demás sobre la influencia horaciana sobre Mecenas. Sueño de la vida rústica feliz: ratón de ciudad y ratón de campo.

7. Regañina del esclavo Davo con ocasión de las Saturnales: cuando estás en la ciudad, querrías estar en el campo, y viceversa. Parásito de Mecenas, escucha la regañina que he aprendido del portero de Crispino: yo vengo de junto a una prostituta, tú de junto a la mujer de otro; ¿quién, pues, es el mayor culpable? Tú no eres adúltero, como yo no soy ladrón: por miedo. ¿Esclavo en múltiples aspectos, quieres ser mi dueño? Tú te mueres por las pinturas preciosas, yo por las imágenes de los gladiadores, y por eso se me llama tunante, a ti un entendido en arte... Huyendo constantemente de ti mismo, no puedes pararte sólo durante una hora (el encolerizado Horacio quiere tirar una piedra). O se está loco, o se hacen versos.

8. Un banquete en casa del nuevorrico Nasidieno, que destruye el deleite con el derroche y con explicaciones minuciosas.

Epístolas

Libro 1

1. A Mecenas. Alejamiento de la poesía, atención a la filosofía moral.

2. A Lolio (como 18). Sobre el modo éticamente fructífero de la lectura de Homero.

3. A Julio Floro (como 2, 2). A los amigos entregados a la literatura que han acompañado a Tiberio a Oriente (20 a.C.).

4. A Tibulo. El pasado y el día presente como regalo: meditación epicúrea.

5. A Torcuato (cf. *carm.* 4, 7). Invitación a una comida sencilla en el cumpleaños de Augusto.

6. A Numicio. *Nil admirari.* Exhortación a una vida virtuosa, unida a advertencias irónicas de no correr tras los bienes terrenos.

7. A Mecenas. Justificación sincera por una larga ausencia.

8. A Celso Albinovano (cf. *epist.* 1, 3, 15), secretario de Tiberio. Autorretrato satírico –inestabilidad– y consejo al destinatario de sobrellevar con templanza la propia fortuna.

9. A Tiberio. Carta cortés de recomendación en favor de Septimio.

10. Al amigo Aristio Fusco (*carm.* 1, 22; *sat.* 1, 9, 61). Sobre las ventajas de la vida modesta en el campo.

11. A Bulacio. Sobre la paz interior y lo absurdo de los cambios de lugar.

12. A Icio (cf. *carm.* 1, 29). Sobre la frugalidad.

13. A Vinio. Consejos para la presentación de las *Odas* (1-3) a Augusto.

14. Al granjero (*vilicus*). Sobre las ventajas de la vida del campo (cf. 10).

15. A Vala. El contentarse con los bienes modestos no excluye el placer de las comodidades.

16. A Quincio. Descripción de la finca de Horacio; sobre el recto vivir y morir.

17. A Esceva. Sobre las relaciones con las personas de condición social elevada. Sirven de ejemplo Aristipo y un cínico.

18. A Lolio (cf. *epist.* 1, 2). Sobre las relaciones con los amigos y sobre la ecuanimidad (cf. *epist.* 1, 17; 1, 11).

19. A Mecenas (como *epist.* 1, 1 y 7). Imitación literaria y originalidad.

20. A su libro. Imagen irónica de la supervivencia y autorretrato del autor.

Epístolas

Libro 2

1. A Augusto. Sobre la situación actual de la literatura romana. El juicio político de los romanos, que tienen en mucho aprecio a Augusto, es más maduro que el literario; aman, en efecto, a los autores antiguos y detestan a los modernos. Sin embargo, la Antigüedad no es en literatura latina un criterio de valor literario; la literatura griega y la latina se han desarrollado, en efecto, en condiciones diversas. Si los romanos, insensibles durante mucho tiempo a las Musas, son hoy esclavos de la manía literaria de moda, esto tiene también su lado bueno. Los poetas son ciudadanos sobrios y útiles, buenos educadores, intercesores de lo divino. La literatura latina más antigua no está privada de *pathos* trágico, sino de lima; un Plauto está contento cuando el vulgo ríe y la taquilla está conforme. En la selección de los autores a los que pide que escriban sobre él –entre ellos Virgilio– Augusto muestra más sensibilidad por la calidad que Alejandro Magno; Horacio, que no se siente llamado a temas políticos tan elevados, sólo consigue, desgraciadamente, producir «conversaciones» a nivel del suelo.

2. A Floro. ¿Deseas de mí composiciones poéticas? De un hombre perezoso, que ya no está en necesidad, no se puede esperar una acción desinteresada. Después de la derrota de Filipos la pobreza me enseñó a hacer versos; pero ahora tengo mis necesidades cubiertas. La poesía está entre las cosas que la edad me ha sustraído. Y, además, cada lector tiene expectativas diversas. En suma, en la laboriosa capital no se puede componer poesía. Los autores se inciensan uno a otro; los malos poetas no practican la autocrítica, los buenos tienen dificultades. El que vive en la ilusión es más feliz. Prefiero dejar el juego a los niños y buscar la justa medida en la vida real. Pon límite al lucro, busca el justo medio entre avaricia y despilfarro. Examínate y mira si con el pasar de los años te conviertes en un hombre mejor. Retírate antes de resultar ridículo.

Ars poetica

Agrupaciones absurdas perturban la unidad de la obra de arte. Los defectos nacen de la búsqueda exagerada de los méritos de sus colindantes: así, la brevedad conduce a la oscuridad. También el último de los artesanos domina el detalle, pero no puede concebir un conjunto. Elige un argumento que sea conforme a su talento. La estructura vive de dejar para más adelante. Palabras conocidas producen con aproximaciones calculadas un efecto nuevo. Se admiten neologismos y arcaísmos; el «uso correcto de la lengua» es la norma. Sobre los metros, los géneros, la estilización más adecuada, el movimiento de los afectos y el bosquejo de los caracteres. Aténte a los argumentos tradicionales, pero guárdate de la

imitación servil. Evita promesas pomposas en el proemio. Comienza *in medias res*; imagina acciones en las que el comienzo, el medio y el fin concuerden entre sí. Ten presente las diferencias de carácter condicionadas por la edad. Sitúa los hechos atroces e inverosímiles entre bastidores. El drama debe tener cinco actos; una divinidad debe intervenir sólo cuando es necesario; en la escena sólo deben hablar tres personajes. Que el coro no diga nada que no tenga relación con la acción. Historia de la música y drama satírico. El trímetro y sus imperfectas imitaciones latinas. Los dramaturgos latinos han esquivado el trabajo de lima. Horacio quiere, sin escribir él mismo, servir de «piedra de afilar» para los otros. Es necesaria sobre todo una representación adecuada de los caracteres, que parezca imitar la vida. El espíritu práctico de Roma no es, de primera intención, un terreno propicio para la poesía. Deleitar e instruir no necesitan estar en contraposición. A un Homero se le perdonan pequeños descuidos, pero en poesía la mediocridad es fatal. No escribas contra la voluntad de Minerva, somete primero tu obra a lectores críticos, espera mucho tiempo antes de su publicación. La elevada dignidad del arte poética la atestiguan Orfeo, Anfión, Homero, Tirteo. Naturaleza (talento) y arte deben colaborar. Los verdaderos amigos no deben mantener sus críticas para sí, de forma que el poeta enajenado resulte ridículo.

Fuentes, modelos, géneros

La multiplicidad de los géneros cultivados por Horacio refleja la complejidad de su temperamento.[1] El modelo de su poesía yámbica es Arquíloco de Paros; esto, por otra parte, es más válido para el metro y la actitud batalladora en general, que para la temática (*epist.* 1, 19, 23-25). Horacio evita la invectiva personal sin compromiso, tal como es propia de Arquíloco; ataca solamente a personajes anónimos o de escasa importancia. Acuña una forma literaria tradicional con un nuevo espíritu y realiza una creación nueva en la literatura romana; se ha formado en la técnica de la poesía alejandrina, en los *Yambos* de Calímaco, como también en el epigrama. Se destaca por eso por una elegancia estilística seductora.

Horacio señala como modelos de las *Odas* a Alceo y a Safo; la relación con el primero[2] es más fácilmente reconocible para nosotros; *carm.* 1, 23 recuerda a Anacreonte (fr. 39 D.); este último podría haber influido ya también sobre el poeta de los *Epodos*.[3] Píndaro está presente, por ejemplo, en *carm.* 1, 12 (cf. *Ol.* 2); también el *Carmen saeculare* es de estructura pindárica. En *carm.* 4, 2 –con referencia a Augusto– Horacio rechaza expresamente una emulación de ese titán de la lírica, pero la elevación de los temas que predomina por doquier en el libro cuarto basta ya para establecer un paralelo con Píndaro. La influencia de la poesía alejandrina sobre las *Odas* es, de cualquier modo, bastante grande; también aquí salen a la luz

1. E. ZINN 1970, 57.
2. E. FRAENKEL 1957, 154-178 (sobre *carm.* 1, 14; 1, 37; 1, 10; 1, 32; 1, 9; 1, 18).
3. D.A. CAMPBELL, Horace and Anacreon, AClass 28, 1985, 35-38.

con más frecuencia las técnicas del epigrama helenístico.[1] Ciertas odas parenéticas (como 2, 24; 15; 16; 3, 24) recuerdan la diatriba, pero este indicio no basta para explicar su vigor lírico. Una disposición reflexiva y filosófica es un elemento unificador en toda la obra horaciana.

En las *Sátiras* Horacio se alía con Lucilio comparándose críticamente con él (cf. *infra* Universo conceptual I: Reflexión literaria). Para lo demás Lucrecio es importante para Horacio, como epicúreo y como poeta filosófico en hexámetros; recuerdan la tradición diatríbica,[2] por ejemplo, las alusiones a las necesidades naturales, la interpretación de los castigos de ultratumba, el motivo de la peregrinación a fuentes secretas. Se añaden elementos cínico-estoicos.[3] Horacio evoca expresamente a Bión de Borístenes (*epist.* 2, 2, 60), pero la influencia de la diatriba tampoco se puede generalizar. El poeta puede haber buscado algunos temas en otra parte: así en el campo de la gastronomía (*sat.* 2, 4; 2, 8) puede deber sugerencias a Arquéstrato de Gela (época de Alejandro Magno) y a Enio. El comienzo de *sat.* 2, 4 recuerda inmediatamente el *Fedro* de Platón (228 b).[4]

Por lo que respecta a las *Epístolas,* ya Lucilio había compuesto cartas en verso. Con sus *Epístolas*, sin embargo, Horacio crea un género literario completamente nuevo. Ello permite tratar desde un punto de vista personal diversos temas de la vida cotidiana y del control ético de la existencia. Horacio conoce la *stoa*[5] y el epicureísmo –al cual está más próximo (por ejemplo, *epist.* 1, 4, 16), pero está muy lejos de todo dogmatismo: lo que quiere enseñar es una práctica sabiduría de vida.

Para el *Ars poetica* Horacio se apoya –según testimonio de Porfirión– en Neoptólemo de Paros; es difícil, sin embargo, establecer paralelos seguros.

Técnica literaria

Diálogo, narración, reflexión, amonestación forman parte de la sátira. La proporción relativa de estos elementos es variable. Las sátiras están concebidas, en gran parte, como conversaciones (*sermones*); el diálogo puede servir de marco a una disertación o a un relato. Al contrario, también la reflexión o la amonestación pueden ser reavivadas por objeciones de un interlocutor ficticio. En el libro primero hay sátiras en las que amonestación o narración están indiscutiblemente en primer plano. En el libro segundo prevalecen textos dialógico-dramáticos, un tipo

1. Por ejemplo, *carm.* 1, 5; 28; 30; 3, 22; 26.

2. Sobre motivos diatríbicos: U. KNOCHE, Betrachtungen über Horazens Kunst der satirischen Gesprächsführung, Philologus 90, 1935, 372-390; 469-482; W. WIMMEL 1962.

3. A. BARBIERI, A proposito della *Satira 2*, 6 de Orazio, RAL 31, 1976, 479-507.

4. E. FRAENKEL 1957, 136-137.

5. Por ejemplo, *sat.* 1, 3; 2, 3 (con crítica); *epist.* 1, 16.

logrado ya en la magistral novena composición del libro primero. Así los elementos antitéticos se unen en un todo. Un punto elevado está constituido por la sátira tardía 2, 1, en la que incluso la reflexión literaria se estructura como diálogo vivaz.

En lo que respecta a la temática, cada sátira –en correspondencia con el carácter de la conversación– no está siempre totalmente ajustada. Existen incongruencias entre marco y parte esencial; la introducción puede anunciar un tema de algún otro tipo, que después es continuado por sorpresa en una nueva dirección (preámbulo enmascarado). Así el comienzo de la sátira primera trata del descontento de los hombres con su suerte, la parte central de la codicia, el final pone a uno y otra en relación causal. Solamente con una lectura profunda es posible ver que en toda la sátira se reflexiona acerca de las afirmaciones de los hombres sobre sí mismos y sobre su felicidad. La sátira segunda habla primero brevemente de disipación, después detalladamente de vida amorosa; ambos temas se colocan bajo el signo del justo medio.

La composición de las sátiras conoce transiciones medio disimuladas, como también fracturas con nuevos exordios. Entre forma y contenido subsiste un contraste dialéctico en la medida en que una materia particularmente variada es mantenida bajo control por el rigor de la forma (por ejemplo *sat.* 1, 3).[1]

El principio de la transición resbaladiza domina en cada una de las sátiras y odas, pero a menudo también entre composiciones que se suceden consecutivamente. Existen líneas de trabazón entre las sátiras: un motivo de fondo de la primera sátira es recogido de nuevo al comienzo de la segunda y puesto en relación con el nuevo tema. La sátira tercera parte, como la segunda, del personaje de Tigelio. La cuarta recapitula (25-32) los temas de las composiciones precedentes. La sátira sexta coincide con la cuarta en la mención de los «defectos medianos» de Horacio y en la distinción elogiosa de su padre.[2] La quinta y la sexta están unidas por los nombres de los miembros del círculo de Mecenas. Conexiones temáticas análogas existen también, por ejemplo, en el interior de las odas Romanas.[3]

La elección de la máscara determina el efecto. La enseñanza moral honrada resulta particularmente simpática cuando se pone en boca no del hombre de mundo Horacio, sino de personajes sencillos: por ejemplo, el campesino Ofelo (*sat.* 2, 2), el esclavo Davo (*sat.* 2, 7), también el padre del poeta (*sat.* 1, 4, 105-129).

Puede surgir ironía, cuando la persona del hablante, si no desmiente sus palabras, ciertamente las relativiza: un hombre de negocios particularmente pícaro

1. W. Hering 1979.

2. Por eso la cuarta parece presuponer la sexta como conocida; cf. también la mención de la *ambitio* (1, 4, 26; 1, 6 *passim*, especialm. 129).

3. M. von Albrecht 1988.

por causas claramente diáfanas se entusiasma con la felicidad de la vida del campo (*beatus ille qui procul negotiis... epod.* 2, 1); en calidad de predicador moral estoico aparece, como continuador del doctísimo Estertinio, el declarado en quiebra Damasipo (*sat.* 2, 3).

Por el contrario, puede encontrarse comicidad en el hecho de que asuntos fútiles e incluso perjudiciales son presentados como sabiduría profunda (*sat.* 2, 4 y 5).

La técnica poética de las *Odas* se revela sólo relativamente en un análisis, la mayoría de las veces, con todo, planos y facetas diversos se acoplan en un efecto de conjunto complejo. Puesto que no podemos dar en este lugar interpretaciones particulares, debemos contentarnos con alusiones. En el orden de las composiciones (v. Compendio de las obras) además de principios externos (como la posición social de los destinatarios, la identidad o diversidad métrica) interviene también la continuidad de los temas. Así en el interior de las odas romanas una composición enlaza en cuanto al contenido con la precedente.[1]

Volvámonos ahora a la estructura de cada una de las odas. El poeta parte a menudo de una idea concreta, a la que puede volver después de una ampliación de la temática: así en *carm.* 1, 16 (comienzo y final: palinodia, en el centro: cólera genérica). También una comparación solemne puede servir como entrada (*carm.* 4, 4). A veces el comienzo alude programáticamente a una poesía griega famosa. Tales citas no quieren tanto establecer una relación temática con el predecesor, como, más bien, evocar una disposición de ánimo o un nivel estilístico; el texto, efectivamente, continúa, por lo demás, en dirección distinta de la de su modelo.

La evolución conceptual de la oda horaciana está guiada no tanto por modelos externos o por una cronología plana, sin más, sino más bien por reglas interiores. La capacidad del poeta para la composición autónoma de unidades textuales evidentes se deja ver ya en los *Epodos* (particularmente logrados: *epod.* 9 y 16). Para el poeta la orientación temática tiene primacía sobre el conjunto de la documentación o la homogeneidad de la puesta en escena.[2]

A veces el desarrollo conceptual es dialéctico: así en *carm.* 2, 16 las estrofas «pares» contrastan en cuanto al contenido con las «impares». Diversas odas están estructuradas siguiendo la simetría axial. *Carm.* 2, 14 se dispone en torno a la estrofa central (1+2+1+2+1 estrofas). En la estrofa central de *carm.* 3, 8 (3+1+3

1. *Carm.* 3, 1 final y 3, 2 comienzo: limitación espacial; 3, 2 final y 3, 3 comienzo: el hombre injusto y el justo; 3, 3 final y 3, 4 comienzo: alocución a las Musas; 3, 4 y 3, 5: Júpiter y Augusto.

2. Se yuxtaponen imágenes diversas de animales (por ejemplo, en *epod.* 6) y estaciones diversas (por ejemplo en *carm.* 1, 9).

estrofas) y de *carm.* 4, 11 (4+1+4 estrofas) hay una alocución a Mecenas.[1] Otras odas se dividen en dos mitades, como *carm.* 1, 9 (3+3 estrofas) y 3, 20 (2+2 estrofas). *Carm.* 2, 15, que consta de dos partes de dos estrofas y media cada una, muestra que el tema de contraste puede empezar también en el interior de una estrofa. La parte central de la oda es el lugar apropiado para el cambio de tema o de punto de vista, para discursos de peso o también sentencias.[2]

A las conclusiones de las odas les corresponde una persuasiva sugestividad. Así en *carm.* 1, 14 la idea de la caducidad se concreta al final en la persona de un heredero que verterá despreocupadamente el espléndido vino custodiado con demasiada diligencia por el fallecido. *Carm.* 1, 9 culmina con el fascinador juego del escondite de los enamorados, *carm.* 3, 20 con la representación plástica del bello muchacho, *carm.* 2, 19 con la imagen de Cerbero domesticado por sorpresa, *carm.* 3, 13 nos pone ante los ojos, al final, la fuente de Bandusia en su belleza campesina, en *carm.* 1, 3 Júpiter lanzando rayos sirve de cuadro final, en *carm.* 1, 5 una figura votiva. Las conclusiones se señalan también mediante la formulación contundente y sentenciosa (*carm.* 4, 12, cf. también 3, 8 y 3, 9).

Las mencionadas discrepancias de espacio, tiempo y conjunto de imágenes ocasionan a los lectores modernos dificultades especiales. Se añade la gran audacia del poeta al representar con vigorosa evidencia fenómenos maravillosos: así en *carm.* 2, 20 Horacio, inesperadamente, enfrenta al lector con la descripción naturalística de la metamorfosis del poeta en un ave. El paralelo formulado de modo igualmente inmediato (en el presente de indicativo) en la oda precedente (2, 19, 5-8) prueba que el intérprete debe prescindir del paso, tal vez tentador, de lo sublime a lo ridículo. Nuestra sabiduría de escuela no puede imaginarse cuán audaz es la fantasía horaciana, continuamente se asombra también, escéptica, ante su lengua y muestra su fracaso mediante desesperados intentos de normalización.

Lengua y estilo

En las *Odas* se encuentra una cantidad de vocablos que en otro lugar aparecen menos en poesía que en prosa.[3] Algunos de ellos son considerados poco poéticos; deberían tenerse presentes, sin embargo, dos consideraciones: dado que la mayor parte de los textos latinos poéticos están en ritmo dactílico, faltan en ellos bastantes vocablos –no porque sean poco poéticos– sino porque no se adaptan al metro.

1. En *carm.* 2, 12 Licimnia aparece en la estrofa central.

2. Máximas en el centro: *carm.* 1, 9, 13; 3, 16, 21 s.; en 2, 10 el texto se hace particularmente sentencioso a partir del centro.

3. B. AXELSON, Unpoetische Wörter. Ein Beitrag zur Kenntnis der lateinischen Dichtersprache, Lund 1945, 98-113, F. RUCKDESCHEL, Archaismen und Vulgarismen in der Sprache des Horaz, Erlangen 1911, reed. 1972.

Horacio puede emplearlos, sin más, en sus versos líricos. Por otra parte, Horacio ama sustituir expresiones abstractas por concretas. Así dice *stomachus* en lugar de *ira*, *Hadria* en lugar de *mare*, *Caecubum* en lugar de *vinum*. La metonimia le parece más natural que la metáfora, que hoy es considerada frecuentemente como la quintaesencia de la poesía. Lo concreto de su forma de expresión ha sido advertido por Goethe, que encuentra en Horacio una «horrible realidad».[1] En esta manera de tratar el lenguaje se manifiesta un vigor originario que no se espera en supuestos «poetas civilizados». Quien sabe conmover así es un gran poeta.

Pero Horacio también se muestra magistral con las metáforas. Particularmente atractiva es la transferencia al dueño de conceptos que se ajustan al esclavo (*sat.* 2, 7), y precisamente en boca del esclavo.[2] Así la idea de las saturnales se convierte en una realidad lingüística: el llamado dueño es muchas veces esclavo (*totiens servus* 70), fugitivo y vagabundo (*fugitivus et erro* 113). Una observación común –con referencia a la literatura y a la vida– es la de la mesura: en este aspecto el poeta entrado en años, audaz y meditabundo, transfiere de nuevo a la vida las metáforas musicales pertinentes (*epist.* 2, 2, 143 s.): *Ac non verba sequi fidibus modulanda Latinis, / sed verae numerosque modosque ediscere vitae.*

El poeta realiza una admirable filigrana en el terreno de la diferenciación estilística de los metros y los géneros. A diferencia de Lucilio, distingue claramente entre *iambus*[3] y *satura* –ahora exclusivamente hexamétrica. Para conservar la apariencia de lo cotidiano, construye sus hexámetros satíricos un poco menos rígidamente que los de su lírica. De la misma manera que, a partir de las *Sátiras*, se desarrollan las sublimes *Epístolas*, así se cree ver brotar la lírica del terreno de los *Yambos*: las *Odas* se dividen todavía, a veces, en dísticos, como los *Epodos*, pero la mayor parte de las veces en estrofas de cuatro versos;[4] sin embargo, la división en estrofas no tiene nada de rígido: obsérvese, por ejemplo, en *carm.* 1, 5 el variado juego entre frase y verso: tres periodos se distribuyen en cuatro estrofas. Horacio prefiere la estrofa alcaica y la sáfica, en las que pueden mostrarse con evidencia las rigurosas reglas de su tratamiento de la cantidad y de la arquitectura verbal.[5] Sin embargo, conoce

1. La continuación «carente de toda verdadera poesía» demuestra que Goethe ha percibido la diferencia con la poesía moderna de la metáfora: Goethe, Artemis-Gedenkausgabe, ed. E. BEUTLER, 22 (Gespräche 1), Zürich 1964², 423; noviembre 1806 a Riemer; sobre esto (con interpretación algo diversa) H. HOMMEL, Goethestudien, AHAW (1989) 1 *passim*, espec. 18; 30.

2. Este adorno individual presta a las paradojas estoicas el atractivo de lo nuevo.

3. Esto no se desarrolla siguiendo únicamente las huellas de la poesía revolucionaria de la época cesariana (*epod.* 17, 40; cf. Catull. 42, 24; 29, 7).

4. K.E. BOHNENKAMP, Die horazische Strophe. Studien zur *Lex Meinekiana*, Hildesheim 1972.

5. E. ZINN, Der Wortakzent in den lyrischen Versen des Horaz, 2 vols, München 1940 (en reimpresión con nuevo prólogo detallado de W. STROH, Hildesheim 1997).

también otros metros: por ejemplo los asclepiadeos e incluso los jónicos. No en vano Ovidio le llama «rico en ritmos» (*numerosus: trist.* 4, 10, 49); por eso Horacio es único en Roma.[1] Con un trabajo constante sobre lengua, estilo y verso logra conferir a los géneros a los que ha dado forma una vestimenta conveniente.[2]

Universo conceptual I: Reflexión literaria

Con el *Ars poetica* de Horacio estamos ante el texto de teoría literaria más significativo en lengua latina. Es doblemente valioso, ya que procede de uno de los más grandes poetas. No debemos, sin embargo, aproximarnos a ella con falsas expectativas. Podemos quedar defraudados porque la materia en relación con la cual se demuestran las teorías, la poesía dramática, especialmente el drama satírico, está muy lejos de Horacio. Esto puede estar condicionado por el hecho de que el objeto tradicional de demostración de la poética antigua es el drama y no, por ejemplo, la lírica; aun así para la sátira no existe ninguna teorización griega. También es posible que al poeta le hubiera parecido atrevido extenderse abiertamente en una amplia composición poética sobre dominios a los que él mismo, como creador, se había dedicado. Horacio se muestra de nuevo como maestro de la presentación indirecta, que se sustrae a nuestra curiosidad. Una segunda decepción que se deriva de una expectativa engañosa: el poeta no escribe una poética normativa, aunque muchas veces ha sido también mal interpretado en este sentido. Horacio se mantiene fiel a sí mismo: adorna su enseñanza con la cobertura urbana de la forma flexible del *sermo*, y le quita su dogmatismo. La tercera decepción para los lectores que desean mirar por encima del hombro a un grande es que casi no encontramos nada sobre la inspiración (se pone en ridículo, incluso, al genio extravagante), encontramos más, por el contrario, sobre la autocrítica (*ars* 38-40; 385-390, etc.), la disposición para aprender y el trabajo duro. Es verdad que inteligencia natural y arte deben complementarse (408-411) y que la mediocridad es aceptable en todos los campos, excepto en poesía (372 s.). De este modo se trata, si no se revela, el misterio de la grandeza. El que se libera de las tres expectativas falsas mencionadas, es gratificado ampliamente por la lectura del *Ars* y vuelve a descubrir de mil maneras los principios de la sabiduría (*sapere*) y de lo conveniente (*aptum*) que pertenecen a las constantes de la vida y de la obra del poeta. Horacio no trata del genio, pero su poesía con su calidad establece un modelo. Por eso es útil examinar también su poética en las otras obras.

1. La prolífera multiplicidad de metros en Plauto y el juego magistral de Terenciano Mauro son respectivamente algo bastante diferente.

2. El vocablo sublime *tauriformis* (*carm.* 4, 14, 25) forma parte de las particularidades condicionadas por el estilo del libro cuarto.

En la producción de Horacio la comparación con Lucilio ocupa un puesto importante.[1] En este aspecto la protesta del autor moderno que debe imponerse frente a la tradición (*sat.* 1, 4), se transforma en un juicio histórico-literario reflexivo (*sat.* 1, 10) y finalmente en una apreciación justa (*sat.* 2, 1). Para Horacio las *Sátiras* están próximas al lenguaje cotidiano –si se suprime el metro, resulta prosa (*sat.* 1, 4, 39-63; *sermones* también *epist.* 2, 1, 250)– y el poeta con autoironía deja sin solución el problema de si, en resumidas cuentas, se trata de poesía. Insiste en la humildad de su nivel estilístico no sólo cuando trata de defenderse contra las exigencias de Augusto (*repentes per humum*, *ibid.* 251 s.).

Es Calimaquea[2] –a pesar del distanciamiento de *epist.* 2, 2, 100– la aguda conciencia del artista. Él quiere atenerse solamente al juicio de pocos entendidos (*sat.* 1,1 0, 78-91). Da la mayor importancia al trabajo de lima (*limae labor et mora: ars* 291) y a la laboriosidad propia de la abeja (*carm.* 4, 2), desdeña «la corriente cenagosa» (*sat.* 1, 4, 11; *epist.* 2, 2, 120 s.) y al vulgo envidioso (*carm.* 2, 16, 39 s.) y cultiva el *spiritus tenuis* (*carm.* 2, 16, 38; cf. 1, 6, 9). El *Ars poetica* muestra que la meticulosidad y el incesante trabajo intelectual horacianos se extienden también a cada una de las palabras (por ejemplo arcaísmos y neologismos) y a las hábiles aproximaciones de palabras (*callida iunctura*: *ars* 47 s.).

En la aparente infravaloración por parte de Horacio de sus propias obras poéticas interviene la ironía socrática. Sin embargo la apologética calimaquea le sirve frecuentemente, por el contrario, para introducir indirectamente, a pesar de todo, temas elevados en los géneros «humildes» de la oda o de la epístola.[3] También cuando renuncia a aspiraciones pindáricas (*carm.* 4, 2) y es consciente del contraste entre la noble materia militar y la sencillez de su lira no apta para la guerra (mejor dicho, de su talento «limitado»: *carm.* 1, 6, 9 s.), la lírica griega arcaica le ha ayudado, sin duda, a superar el arte miniaturista de timbre helenístico del que inicialmente parte.[4] El encuentro con Arquíloco, Alceo y Safo le permite encontrarse a sí mismo, libera su genio. Esto vale tanto para la forma como para el contenido. Así él puede jactarse con todo derecho de haber aclimatado en Roma el yambo y la lírica eolia (*carm.* 3, 30, 13 s.; *epist.* 1, 19, 23 s.); y puede estar orgulloso de haber llevado a cabo esta difícil tarea (cf. *carm.* 3, 30; 4, 2, 31 s.).

---

1. M. Puelma Piwonka, Lucilius und Kallimachos, Frankfurt 1949; M. Coffey, Roman Satire, London 1976, 3-10; P.L. Schmidt, Invektive - Gesellschaftskritik - Diatribe? Typologische und gattungsgeschichtliche Vorüberlegungen zum sozialen Engagement der römischen Satire, Lampas 12, 1979, 259-281; C.J. Classen, Die Kritik des Horaz an Lucilius in den *Satiren* 1, 4 und 1, 5, Hermes 109, 1981, 339-360.

2. Cf. también *carm.* 4, 15 (según Calím. *Ait.* frag. 1, 21-28 Pfeiffer; *hymn.* Apol. 105-112).

3. Por ejemplo, *carm.* 1,6; 4,2; 4,15; Wimmel, *Kallimachos in Rom.*

4. G. Pasquali 1920.

Pero Horacio no contempla solamente la parte técnica de su empresa; en realidad se califica a sí mismo como *vates* (*carm.* 1, 31; 4, 3, 15; 4, 6, 44; cf *Romanae fidicen lyrae*: *carm.* 4, 3, 23). A veces se siente inspirado por la divinidad, especialmente cuando se trata de temas elevados (*carm.* 3, 25); conoce, sin embargo, los peligros de una imitación temeraria de Píndaro (*carm.* 4, 2) y, mientras él mismo se aventura en los mismos, continúa poniéndose en guardia contra ellos. El libro cuarto de las *Odas* indica un paso ulterior en la evolución de su pensamiento literario, que confiere a los géneros formas cada vez más sutilmente diferenciadas: De la misma manera que el joven Horacio desarrolló *Epodos* y *Sátiras* como géneros separados, así hizo el Horacio maduro con las *Odas*, y el viejo con el libro cuarto de las *Odas* y con las *Epístolas* como nuevas etapas.

En la concepción de sí mismo como autor Horacio se muestra, en la mayoría de los casos, asombrosamente desapasionado. Abierto a los intereses de sus congéneres, él considera al poeta como un miembro útil de la sociedad (*utilis urbi: epist.* 2, 1, 124) y se manifiesta –no sin autoironía– en relación con sus funciones pedagógicas (*os tenerum pueri balbumque poeta figurat*: *epist.* 2, 1, 126). En ocasiones, a la manera de los estoicos, muestra sonriendo que la lectura de Homero puede resultar edificante (*epist.* 1, 2); un elemento constitutivo de la visión horaciana es el hecho de que él prefiere como destinatarios a personas más jóvenes (*carm.* 3, 1,4) y sabe guiarlas: (Lollius: *epist.* 1, 2; 1, 18; Florus: *epist.* 1, 3; 2, 2; Vinnius: *epist.* 1, 13; Scaeva: *epist.* 1, 17, 16; los Pisones: *ars*).

La profunda exigencia de fomentar veneración y devoción y de establecer una buena relación entre el estado y los dioses (cf. *epist.* 2, 1, 132-138) la desarrolla Horacio en el *Carmen Saeculare* (cf. *carm.* 4, 6). En las odas romanas y en composiciones como los epodos 7 y 16 se siente maestro de su pueblo; el apacible consejo de las Musas, ciertamente, vale tambien para el príncipe (*carm.* 3, 4, 37-42), aunque en primer lugar se hace referencia amablemente a las virtudes reparadoras de la poesía.

En otras ocasiones Horacio subraya también (demasiado humilde, pero fiel a la estética epicúrea) el efecto relajante de la lírica (cf. *carm.* 2, 10). El canto quita los pesares (*carm.* 4, 11, 35 s.), mitiga las penas (*carm.* 1, 32, 14) y es un consuelo en la vejez (*carm.* 1, 31, 19 s.). La sincera gratitud del poeta va dirigida a la Musa (*carm.* 4, 3). Esta invocación a la gracia divina está en fecundo contraste con el orgullo por su propio mérito, que asegura la inmortalidad al poeta (*carm.* 3, 30; 2, 20). El poeta es más poderoso que el hombre de estado, porque puede darle la inmortalidad o negársela; puede, sin más, crear dioses (*carm.* 4, 8 y 9): una orgullosa declaración de independencia en la época augústea.

La reflexión literaria de Horacio no permanece nunca inmóvil, conduce, de acuerdo con una íntima necesidad suya, a reflexiones siempre nuevas, sublima-

ciones y diferenciaciones. Como en el libro cuarto de las *Odas* la lírica deja siempre tras de sí a más distancia el propio motivo existencial más restringido, el elemento privado, así en las *Epístolas* la literatura presentada en forma reflexiva va más allá de lo específicamente literario. Aclaramos esto último con un tema central, la relación con la verdad: como satírico, Horacio quiere «decir la verdad riendo» (*sat.* 1, 1, 24). Gracias a su amor por la verdad, una cualidad rara en la sociedad romana, logró la amistad de Mecenas (*sat.* 1, 6, 60). También en *epist.* 1, 7 se ve que el poeta, desde este punto de vista, es muy exigente con su protector. En la creación literaria el autor se ata todavía a menos compromisos que en la vida; *dicere verum* es y resulta en desarrollos literarios diversos una marca de la poesía horaciana –ciertamente no de modo ingenuo. Y en este aspecto las *Epístolas* señalan verdaderamente una fase nueva.

Horacio habla graciosamente de la poesía como de uno de sus pequeños defectos (*sat.* 1, 4, 139 s.). Sería mejor que se retirase, pero no puede dormir (*sat.* 2, 1, 7); no dejará nunca de escribir (*sat.* 2, 1, 60). Más tarde, en las *Epístolas*, renunciará a esta ocupación, para dedicarse a la filosofía práctica –el recto vivir–, pero su instinto creador literario es más fuerte que su voluntad: «había dicho que no escribiría nada más, pero –más embustero que los Partos– ya muy de mañana pido las tablillas» (*epist.* 2, 1, 111-113). Así, paradójicamente, en sincronía con la renuncia a la literatura, se toca un nuevo nivel de lo literario. Esto, sin embargo, no quiere decir que el viraje hacia la filosofía de la vida pueda ser minimizado literariamente: Horacio conquista con la palabra literaria dominios existenciales que tienen importancia fundamental para los romanos. Lo existencial se formula de forma excelente y se confirma, por consiguiente, en su realidad. Porque donde falta la palabra, no existe nada.

Universo conceptual II

Horacio comienza con una crítica social muy mordaz; en el curso de su producción satírica están más decididamente en primer plano temas filosóficos y estéticos; después abandona el género satírico y se vuelve hacia las ponderadas *Epístolas*; la evolución de los *Epodos* a las *Odas* es comparable; con el libro cuarto de las *Odas* nace a su vez una lírica de concepción diferente –también desde el punto de vista político. Sin embargo, el poeta se mantiene en su interior extraordinariamente fiel a sí mismo.

Respecto al contenido de sus obras, no es suficiente observar que Horacio, en correspondencia con el espíritu «burgués» de su época y de su situación, elogia la diligencia, la moderación y la autolimitación.[1] Ciertamente, después de guerras

1. Sobre el trasfondo social: H. MAUCH 1986.

civiles que duraron decenios, es necesario encontrar un equilibrio en todos los sectores de la vida. A los caballeros, que no conocen ninguna de las ambiciones políticas elevadas, la *moderatio,* desde este punto de vista, les resulta fácil. Y sin embargo ésta es sólo una verdad parcial, porque si Horacio contemplara el universo conceptual de un círculo de lectores tan amplio, habría debido ser en su época más popular de lo que efectivamente fue. Es decir, su solitaria grandeza y su significación espiritual resultan más comprensibles si se tiene presente que la medida no es ni en el periodo augústeo, ni en otras ocasiones, un don de una clase o de un público determinados, sino una tarea difícil e igualmente impopular entre los representantes de todos los estratos sociales. En una época que debe fundar –con lógica y necesidad histórica– un nuevo orden político sobre un grupo de propietarios que ascienden a una categoría superior, la supervaloración de la propiedad material es un fenómeno particularmente difundido. Aquí el poeta interviene como amonestador importuno. Se trata, por consiguiente, de un objetivo al mismo tiempo ético y estético, para cuya realización Horacio –de naturaleza en modo alguno serena, sino vulnerable y sensible a los estímulos, lucha permanentemente con admirable batalla en todos los terrenos.

El tema de la medida impregna todas sus obras y él lo concretiza en todos los dominios de la existencia; por eso su formulación es cada vez individual y asombrosamente múltiple: en las *Sátiras* se trata –con un juego de palabras transparente– del *satis*, en las *Epístolas* del *recte vivere*. Ambos puntos de vista están también presentes continuamente en las *Odas*. Así, por ejemplo, *carm.* 2, 10 profundiza magistralmente en conceptos conocidos por la sabiduría popular, la poesía y la filosofía griegas. También aquí hay que guardarse de la trivialización: estos conceptos se evocan tan a menudo sólo porque se llevan a la práctica tan raramente. Horacio en sus obras poéticas recorre casi todos los dominios del vivir humano y los ilumina siempre de nuevo desde su propia óptica y en relación con circunstancias y lectores determinados.

En muchos puntos la sabiduría epicúrea congenia con su particular modo de vida. Sin sujetarse a ninguna escuela filosófica[1] (*epist.* 1, 1, 14), oscila, como él mismo dice, entre la *stoa* y el hedonismo. Conoce muy bien la *stoa*; el reconocimiento de las propias capacidades particulares –un objetivo de la *stoa* media de Panecio– es aceptada también por él como presupuesto fundamental de la poética (*ars* 38-40): una señal de convergencia de sus concepciones de la literatura y de la vida; sin embargo, la rigidez dogmática de la *stoa* tradicional le hace sonreír; como las paradojas siguientes: todas las culpas serían iguales (*sat.* 1, 3, 96), solamente el sabio sería rey (*sat.* 1, 3, 124-142), todos los necios serían locos (*sat.* 2, 3), todos los

1. Sobre la independencia espiritual horaciana: R. MAYER 1986.

necios serían esclavos (*sat.* 2, 7). Se enfrenta claramente con la intransigencia cínica; prefiere adaptarse a los poderosos de Aristipo (*epist.* 1, 1, 18), lo que, sin embargo, no puede realizarse a expensas de la libertad. Se llama a sí mismo graciosamente un cerdo de la piara de Epicuro (*epist.* 1, 4, 16). Se refiere a la filosofía epicúrea con el *vixi* de *carm.* 3, 29, 41-43; en igual dirección apuntan la falta de fe en los *manes* (*carm.* 1, 4, 16) y la ironía de la oda de Arquitas (*carm* 1, 28). Se somete diariamente –de acuerdo con la praxis de la meditación antigua– a un examen de conciencia. Su disposición de ánimo, que lo lleva a disfrutar de cada día como de un regalo frente a la muerte, de forma que pueda morir satisfecho, como un convidado saciado, es epicureísmo vivido.

Horacio conoce también sus propias debilidades y no las oculta.[1] Sin embargo, subraya también continuamente que solamente tiene defectos medianos; el celo de muchos cristianos por presentarse como grandes pecadores está lejos de él. Resulta particularmente simpática su afirmación de que está contento con bienes modestos, pero sabe apreciar absolutamente en su justo mérito un mayor confort (*epist.* 1, 15, 42-46). Horacio, como maestro de moral, puede compararse también con un ciego que quiere mostrar el camino a otro (*epist.* 1, 17, 3 s.). Con semejantes rasgos humanos no solamente hace más aceptables sus consejos para quien lo escucha, sino que más bien transfiere de forma inimitable elementos de la ironía socrática al ámbito de la *humanitas* romana.[2]

Además de este fundamento moral-filosófico de vida, forman parte de los temas de sus obras la amistad (particularmente cordial *carm.* 2, 17 a Mecenas) y el amor. Éste no es experimentado con la entrega apasionada de los elegíacos (cf. *carm.* 1, 5), sino más bien sufrido en silencio; pero la aparente facilidad con que a veces parecen esbozados sus versos no puede inducir a conclusiones triviales. Horacio ama menos posesivamente que un Propercio, pero tampoco faltan en él tonos cordiales, conoce ciertamente la entrega a la pasión, aunque no la eleva a principio de vida (*carm.* 3, 9; 4, 11). La temática del peligro y de la muerte impregna toda su obra. La estilización de vez en cuando autoirónica (v. p. ej. *carm.* 2, 13) no debe engañar a propósito de la seriedad del conjunto de los problemas.

La gracia de la lírica horaciana y la capacidad del poeta para transmitir o destruir con pocas palabras atmósfera y estado de ánimo (así ya en *epod.* 13) se burlan del análisis conceptual. Las odas de Horacio, como colección, son un reflejo único del mundo en un alma individual: dioses, naturaleza, estado, amigos y amigas y el propio yo constituyen círculos concéntricos. Horacio ha sido el prime-

1. Hor. *sat.* 2, 3, 300-326; *epist.* 1, 8, 3-12; 1, 20, 25.
2. E. Zinn 1970, 53.

ro y el único en mostrar que la lírica latina estaba en ese momento a la altura de una tarea tan grandiosa. Él conquistó sectores totalmente nuevos para la poesía.

Tradición

La tradición es buena en conjunto, y, por tanto, no podemos esperar de su estudio mejoras textuales revolucionarias; además la abundancia y la complejidad del material transmitido plantea problemas casi insolubles: a pesar de los muy abnegados esfuerzos de generaciones de estudiosos por esclarecer el problema, no parece posible, desgraciadamente, por el momento la clasificación de los numerosos manuscritos, que comienzan ya con el siglo IX. Por el examen y el conocimiento crítico de la tradición han conquistado grandes méritos los editores KELLER, HOLDER y VOLLMER. Sobre la base de sus resultados F. KLINGNER (ed.) distinguió dos filones de tradición que remontan a la Antigüedad (Ξ y Ψ) y una recensión mixta Q. Esta subdivisión se ha revelado como insostenible (S. BORZSÁK, ed.); una nueva, que no está todavía a la vista, sería muy deseable para salvar la credibilidad de la filología clásica. Por todas estas razones los editores de Horacio dependen particularmente de su olfato adivinatorio; si ellos creen, a veces, que tienen que dar pruebas de él en los pasajes más atrevidos y más bellos, ello forma parte de sus riesgos profesionales.

Pervivencia[1]

Horacio encuentra continuación ya en Ovidio. Después de Horacio no existe un verdadero lírico romano. Estacio crea tipos de composición poética propios y no puede ser comparado con él. Prudencio se presenta como el Horacio cristiano.

Los satíricos Persio y Juvenal se comparan como autores independientes con Horacio. El filosofar en forma de epístola de éste es continuado en prosa por Séneca, pero se encuentra un número de citas sorprendentemente pequeño.[2] Por el contrario Boecio, entre otros, toma máximas consolatorias de nuestro poeta.

Horacio, como había temido (*epist.* 1, 20, 17 s.), se convierte también en autor escolar. De la intensa actividad de comentario de la Antigüedad tenemos el comentario de Porfirión, los escolios del Pseudo-Acrón y el *Commentator Cruquianus*. Porfirión presta más atención que al aspecto histórico a la gramática y al sentido, a la belleza poética y al modo recto de recitación.

---

1. E. STEMPLINGER, Das Fortleben der horazischen Lyrik seit der Renaissance, Leipzig 1906; E. STEMPLINGER, Horaz im Urteil der Jahrhunderte, Leipzig 1921; G. SHOWERMAN, Horace and his Influence, Boston 1922, reimp. 1963; Orazio nella letteratura mondiale, Roma 1936; HIGHET, Class. Trad., Ind. s.v.; M.-B QUINT, Untersuchungen zur mittelalterlichen Horaz-Rezeption, Frankfurt 1988; England: M.R. THAYER, The Influence of Horace on the Chief English Poets of the 19th Century, New Haven 1918; F. STACK, Pope and Horace. Studies in Imitation, Cambridge 1985. D. HOPKINS, C. MARTINDALE, eds., Horace Made New, Cambridge 1993. Alemania: G. RÜCKERT, Mörike und Horaz, Nürnberg 1970; J.W. PIETSCH, Friedrich von Hagedorn und Horaz, Untersuchungen zur Horaz-Rezeption in der deutschen Literatur des 18. Jh., Hildesheim.

2. Entre las escasas reminiscencias horacianas parece que predominan las Odas.

Alcuino (también llamado Flaco) conoce por lo menos la *Ars poetica* y las *Sátiras*.[1] El Medievo aprecia a Horacio como moralista,[2] le califica de *ethicus* y a partir del siglo VIII recoge frecuentemente extractos suyos en florilegios.[3] Por eso el principal interés se encuentra en las *Sátiras*; así Juan de Meung († hacia 1305) en el *Roman de la rose* cita las *Sátiras* y las *Epístolas* horacianas, pero no las *Odas*.[4] Dante († 1321) menciona a *Orazio satiro* como segundo mayor poeta después de Homero (*Inf.* 4, 89), pero no muestra en absoluto particular familiaridad con las *Sátiras*. Petrarca († 1374) cita a Horacio casi tan a menudo como a Virgilio; poeta lírico como es, tiene también un excelente conocimiento de las *Odas*; en él se anuncia anticipadamente el gusto de la época moderna. Su lírica italiana, ciertamente, es distinta de la horaciana. Spenser († 1599) conoce de Horacio *Epístolas*, *Odas* y *Epodos*.

En el Renacimiento Horacio continúa siendo autor escolar y se le lee como moralista; lo cita en latín, por ejemplo, Montaigne († 1592), de quien, junto con Lucrecio, es el poeta predilecto (uno y otro son citados 148 veces); la autodescripción informal de Montaigne recuerda las palabras de Horacio sobre Lucilio.

Aparecen traducciones completas de las *Sátiras*[5] y de las *Epístolas*[6] antes que de las *Odas*. Sin embargo en el siglo XVI y en el XVII se traducen muchas odas aisladas; mencionamos aquí la refundición de Milton († 1674) de la oda de Pirra. El francés Mondot (1579) y el italiano Giorgino (1595) se atreven a hacer traducciones completas de Horacio. La *Poética*, que ocupa una posición clave en la teoría literaria del Renacimiento, es traducida al italiano por Dolce (1535) y parafraseada por el prestigioso crítico Robortelli (1548). Hacen accesible la *Poética* en francés Grandichan (1541) y Peletier du Mans (1544), en inglés T. Drant (1567), en

1. Conocemos además un comentario carolingio a la *Ars poetica*.

2. El poema épico animalesco en hexámetros *Ecbasis cuiusdam captivi per tropologiam* (en torno al 1040), por ejemplo, depende de él. Sexto Amarcio Galo Piosistrato (s. XI-XII) compone cuatro libros de sermones satíricos.

3. Por ejemplo, *Exempla diversorum auctorum* (s. VIII): 74 citas; Brunetto Latini, *Li livres dou tresor* (hacia 1260): 60 citas (HIGHET, Class. Trad. 634; importante también para lo que sigue).

4. Hugo de Trimberg († después de 1313) habla expresamente del escaso aprecio del que gozaban en su época *Epodos* y *Odas* (*Registrum auctorum* 2, 66-71). Hoy en día se sabe naturalmente que antes (en los siglos XI-XII) se prestaba más atención a las *Odas* que en el siglo XIII: K. FRIIS-JENSEN en: Horace. Entretiens (Fondation Hardt) 39, 1992, 257-298; Horaz beim Archipoeta: H. KREFELD, ed., Der Archipoeta, Berlin 1992, espec. 17 s.; 20; 96-99 et al.; una musicalización de la *Ode an Phyllis* (4, 11) proviene del siglo X; en el siglo XII, Metelo de Tegernsee imita las *Odas* y los *Épodos* de Horacio en su alabanza polisimétrica a san Quirino (CONTE LG 318).

5. It Dolce 1559, frc. Habert 1549, ingl. T. Drant 1567.

6. It Dolce 1559, frc. «G.T.P.» 1584, ingl. T. Drant 1567.

español Luis Zapata (1592). La primera traducción alemana de Horacio es la de A. Buchholtz (Leipzig 1639).

En las *Sátiras* italianas, a las que corresponde una función pionera, Juvenal tiene primacía sobre Horacio, que, sin embargo, es tenido en cuenta, por ejemplo, en los siete sermones satíricos de Ariosto (entre 1517 y 1531).

Mathurin Régnier († 1613), el creador de la sátira francesa en verso, se mantiene fiel al humorismo bonachón de Horacio incluso después, cuando sigue las huellas de Juvenal (*sat.* 2). Lo mismo puede decirse de Boileau († 1711), del que existen también *Epístolas* y el famoso *Art poétique.* También Diderot escribía sátiras inspiradas por Horacio.

Muchos satíricos ingleses prefieren a Juvenal; Horacio, con todo, está presente –como en John Donne († 1631) y en las sátiras «desdentadas» de Joseph Hall († 1656); Alexander Pope († 1744) es autor de *Imitations of Horace* y puede ser considerado, como Boileau, el Horacio de su época y de su país.

La sátira –comprometida con la Antigüedad y a la vez crítica con la época contemporánea– se ha manifestado e menor medida, en cuanto que es un fenómeno típicamente renacentista, en países como España y Alemania. Sebastian Brant († 1521) en su *Narrenschiff* utiliza también a los satíricos antiguos, pero sin adoptar el estilo del género. También Abraham a Sancta Clara († 1709) como predicador forma parte todavía de la tradición medieval. Rabener († 1771) con sus sátiras en prosa no puede ser colocado al mismo nivel que los franceses y los ingleses.

Ya en el Renacimiento el *Ars poetica* horaciana ejerció una fuerte influencia sobre la teoría y sobre la praxis de la poesía dramática. También en la época barroca Horacio es casi más apreciado como crítico literario que como poeta. Una línea conduce desde Aristóteles y Horacio, a través de Julio César Scalígero (*Artis poeticae libri septem* 1561) hasta Opitz (*Buch von der deutschen Poeterey* 1624) y Boileau (*Art poétique* 1674). Sólo a partir del *Sturm und Drang* pierde difusión la poética horaciana.

La fortuna de las *Odas* no es menos significativa. Poetas neolatinos, hasta Balde († 1668) y Sarbiewski († 1640), el «Horacio cristiano», proporcionan un nuevo resurgir a la oda horaciana. Los metros líricos horacianos influyen también en el drama escolar latino. Poco a poco se empieza también a imitar a Horacio en las lenguas nacionales, cuya lírica sigue primero modelos tardomedievales, la mayoría de las veces provenzales, y por tanto –al contrario que el drama– surge con independencia de las influencias antiguas.

Italia descubre a Horacio como lírico. Landino y Politi toman las *Odas* por modelo. El padre de Tasso, Bernardo, publica odas horacianas en 1531. Poco después siguen en metros modernos los españoles, como Garcilaso de la Vega († 1536), Luis de León († 1591) y Fernando de Herrera († 1597). Los antiguos metros son

adaptados en parte a las lenguas modernas, un proceso creador fascinante al que sólo podemos hacer referencia.[1]

Ronsard († 1585) es el creador no solamente para Francia, sino para Europa de una lírica elevada. Él y Du Bellay († 1560) vierten su magnífica experiencia –la creación de una nueva poesía– en versos que a veces suenan casi como traducciones, pero precisamente al competir con Horacio expresan una altísima autoconciencia poética. La lírica tardía de Ronsard, que se aparta de Píndaro, es espiritualmente afín a Horacio.

En Inglaterra Ben Jonson († 1637) es el primer horaciano en la teoría y en la práctica. A través de él y de Milton († 1674) renace la oda en Inglaterra. Otros sucesores de Horacio fueron Hesrich, Marvell, Collins, Pope y Keats.

En Alemania Weckherlin († 1653), independientemente de Opitz († 1639), declara conscientemente la aspiración horaciana de querer agradar solamente a pocos y se convierte así –siguiendo las huellas de Ronsard– en un reformador de la poesía alemana. Gran viajero, escribe poesías en alemán, latín, francés, inglés y suabo. Hagedorn († 1754), que como Weckherlin está bajo el influjo inglés, ve en Horacio a su «amigo, maestro y compañero». En sus *Odas* imita a éste y a Anacreonte. Bajo el padrinazgo horaciano J.P. Uz († 1796) se convierte de poeta anacreóntico en el fundador de la oda filosófica en Alemania. Ramler († 1798) se afirma como preciso poeta de corte y sobre todo como traductor de la lírica horaciana. Klopstock († 1803) crece en Schulpforta con el latín como lengua hablada y tiene siempre en la boca a su querido Horacio; nutrido en la fuente de la Antigüedad conquista nuevas dimensiones de forma[2] y de contenido para la lírica alemana. Lessing († 1781) se enfrenta intensivamente con las *Odas*.[3] Herder († 1803) y Wieland († 1813), el autor de la modélica traducción alemana en versos sueltos de las *Sátiras* y las *Epístolas*, comprenden el «humor» o, mejor dicho, la «ironía» hora-

1. Para Italia citamos a Chiabrera († hacia 1638) – y también a Carducci († 1907; alcaicas: *per la morte di Napoleone Eugenio;* sáficas: *Piemonte, Ode alle fonti del Clitumno, Miramar,* etc.), para España, por ejemplo, Villegas († 1669), para Rumanía Eminescu († 1889; VON ALBRECHT, Rom 473-490); también se conocen intentos en Francia (D.P. WALKER, French Verse in Classical Metres, and the Music to which it was Set, of the Last Quarter of the 16th Century, Oxford 1947). En Inglaterra, por ejemplo, Watts († 1748) escribe cantos religiosos como *Day of Judgment* en estrofas sáficas; el metro es tratado –como en los italianos– conforme al acento normal latino. Lo mismo vale para cantos religiosos alemanes como *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen* de J. Heermann († 1647). El paso a la lectura «medida» de los versos latinos en la escuela se refleja en el tratamiento totalmente distinto de los versos de Horacio en los poetas alemanes más tardíos, por ejemplo, Klopstock († 1803) y Hölderlin († 1843); W. STROH, Der deutsche Vers und die Lateinschule, A&A 25, 1979, 1-19; íd., Wie hat man lateinische Verse gesprochen?, en: Musik und Dichtung, FS V. PÖSCHL, Frankfurt 1990, 87-116.

2. Le habían precedido con metros horacianos Lange y Pyra.

3. *Rettungen des Horaz;* cf. también su demoledora crítica del Horacio de Lange.

ciana; para Schiller († 1805) Horacio es el verdadero fundador y el modelo todavía no superado de la poesía «sentimental».[1] Johann Heinrich Voss († 1826) en su traducción métrica completa transmite una impresión del arte del poeta; si no ahorra al lector –particularmente en las *Odas*– las dificultades del original, aventaja sin embargo por su refinada musicalidad –a pesar de más de una violencia– a muchos de sus sucesores.

Pushkin († 1837), el mayor genio de Rusia, y Eminescu († 1889), el Horacio rumano, tienen una honda relación interior con nuestro poeta y expresan la conciencia de la propia misión en tonos horacianos.[2] El efecto horaciano de estimulador lírico comienza en Rusia ya en el siglo XVIII con Lomonossov († 1765) y Deržavin († 1816) y continúa hasta el XX (Blok, Brjussov, Jevtuschenko).

Todavía en la época de la Ilustración y de la revolución francesa Horacio ofrece muchas sentencias: también en la colección particular de citas del presidente Jefferson († 1826) está representado múltiples veces. En *Las afinidades electivas* de Goethe un viejo gentilhombre tiene en la mente para cada ocasión posible o imposible citas de Horacio, pero las guarda para sí para no parecer pedante. Efectivamente el Goethe anciano tiene mucho en común con Horacio, por ejemplo la búsqueda del equilibrio interior, pero una poética romántica, ajustada al Goethe joven, tiene muy poco que compartir con el romano y, efectivamente, en aquella época para la joven generación cae sobre Horacio el doble anatema de cortesano y de poeta de arte. Por eso, en conjunto, el siglo XIX no puede jactarse de alguna afinidad particular con nuestro poeta; como europeos cultos se está preparado para leerlo en el original, pero puesto que a menudo la adquisición de conocimientos se ha realizado a regañadientes, pocas veces se sabe sacar provecho de este conocimiento a menos que –como pocos italianos e ingleses cultos de aquel periodo– se viva la Antigüedad como presencia inmediata o se quiera contener al Romanticismo mediante la búsqueda de un nuevo Renacimiento. Es verdad que Ugo Foscolo († 1827) inicia uno de sus sonetos con una cita horaciana: *non son chi fui* (cf. *carm.* 4, 1, 3), y Carducci († 1907) adopta el orgulloso *odi profanum vulgus* (*carm.* 3, 1, 1). Sin embargo, Victor Hugo († 1885) nunca se consoló de que una vez siendo estudiante tuvo que copiar 500 versos de Horacio en lugar de salir con una chica;[3] malos recuerdos de escuela deterioran también para Byron († 1824) el placer del contacto con el lírico romano,[4] del que, a pesar de todo,

1. Herder, *Adrastea*, vol. 5: *Briefe über das Lesen des Horaz, an einen jungen Freund* (1803): Sämtliche Werke, ed. SUPHAN 24, 1886, 212; Wieland, *Horazens Satiren*, Leipzig 1804², 2ª parte, 6-7; Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795): Werke, ed. R. BOXBERGER, vol. 12, 2, 360; cf. E. ZINN 1970.

2. W. BUSCH, Horaz in Rußland, München 1964; VON ALBRECHT, Rom, cap. 11 y 14.

3. *Contemplations* 1, 13 (*À propos d'Horace*).

4. *Childe Harold's Pilgrimage* 4, 74-76.

reelabora la tercera oda romana.[1] Tennyson († 1892) fue obligado por su padre a aprender de memoria todas las *Odas* de Horacio; su consideración por el poeta superó esta prueba. Platen († 1835) en sus *Odas* imita a Klopstock y a Horacio, su permanente compañero. Nietzsche († 1900) valoró justamente la arquitectura verbal de la oda horaciana, y, merced a ello, preparó una nueva comprensión.

Parece que la poesía absoluta inaugura un camino hacia Horacio: en efecto existen paralelos con respecto al rigor formal y a la igualdad de categoría de poesía y de reflexión poética. Horacio, sin embargo, no anula la realidad. En él domina un equilibrio de intelecto y sentimiento. Tampoco se da el aislamiento del yo lírico.

Christian Morgenstern († 1914) en su *Horatius travestitus* traslada a nuestro siglo la lírica del romano y menciona localidades y apellidos modernos: una contribución ingeniosa a la comprensión de una peculiaridad típica de la expresión horaciana. Lo mismo se puede aplicar a las trasposiciones de Horacio a cargo de Anna Elissa Radke en una ciudad universitaria moderna. La traducción de R.A. Schröder († 1962) de la poesía lírica de Horacio es caprichosa lingüísticamente, pero anuncia una nueva afinidad entre Alemania y este autor. Algo semejante vale para los *Jamben* de R. Borchardt († 1945). Brecht († 1956) se compara críticamente con Horacio y se propone unir en su propia producción *prodesse* y *delectare*. Horacio ha influido también en la creación de Heiner Müller. El eco de la lírica horaciana en la música europea es particularmente vario.[2]

En los *Epodos* y *Odas* Horacio ha convertido en realidad muchos aspectos de la lírica. Por eso cada generación, cada lector puede descubrir en él algo nuevo. Supondría un empobrecimiento querer reducir la lírica horaciana a un único concepto. Y ¡cuán amplia es la envergadura de un genio que al mismo tiempo escribió también *Sátiras* y *Epístolas*! Una apreciación de las *Epístolas* como obra de arte –que está sólo en los comienzos– permitiría en primer lugar medir exactamente la unidad interna de su rica obra.

¿Qué significa Horacio para Europa? Influye con Aristóteles sobre la teoría y la praxis del drama, con Juvenal determina la sátira, con Séneca proporciona palabras de oro a los moralistas. Pero sobre todo es, junto con Píndaro, padrino del desarrollo de la lírica *elevada* de las lenguas modernas, fija criterios artísticos para los poetas, los obliga a la máxima concentración y les facilita al mismo tiempo la opinión más alta imaginable de su hacer. Vocación y misión de poeta se aprenden

1. *Translation from Horace.*

2. DRAHEIM 41-99; 184-208; J. DRAHEIM, G. WILLE, ed., Horaz-Vertonungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Amsterdam 1985; W. SCHUBERT, Elemente antiker Musik im Werk Georg von Albrechts, en: M. VON ALBRECHT, W. SCHUBERT, ed., Musik in Antike und Neuzeit, Frankfurt 1987, 195-208, especialm. 207; R. WIETHOFF, Horaz-Vertonungen in der Musik des 16.-20 Jh., Köln 1990.

en Horacio, cuya independencia interior ejerce aquí un efecto liberador sobre los espíritus más grandes.

Ediciones: Editio princeps en folio s/l, s/a, hacia 1470. * R. BENTLEY, Cambridge 1711, reimp., ed. K. ZANGEMEISTER, 2 vols., 1869. * O. KELLER, A. HOLDER, Leipzig 1864-1870. * E.C. WICKHAM, H.W. GARROD, Oxford 1912. * R.A. SCHRÖDER (Tr), Wien 1935 (= Ges. Werke, vol. 5, Berlin 1952, 613-779; 959-1024). * A. KIESSLING, R. HEINZE (TC), 3 vols., ed. E. BURCK (con bibl.), la última vez Berlin 1968-1970. * F. KLINGNER, Leipzig 1959[3] (= 1982[6]). * M. SIMON, W. RITSCHEL (Tr), Berlin 1983[2]. * S. (= I) BORZSAK, Leipzig 1984. * H. FÄRBER, W. SCHÖNE (TTr), München 1985[10]. * D.R. SHACKLETON BAILEY, Stutgardiae 1985, 1995[3]. * *carm.*: T.E. PAGE (TC), London 1985. * P. SHOREY, G.H. LAING (TN), Chicago 1911. * H.P. SYNDIKUS, Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden (C), 2 vols. Darmstadt 1972-1973. * R.G.M. NISBET, M. HUBBARD (C), *carm. 1*, Oxford 1970; *carm. 2*, 1978. *carm.* 3: GH. WILLIAMS (TC), Oxford 1969. * *carm. epod.*: C.E. BENNET (TTrN), London 1918 y reimpresiones. * *epod.*: A. CAVARZERE (TC), Venezia 992. * D. MANKIN, Cambridge 1995. * *sat.*: P. LEJAY (TC), Paris 1911. * *sat., epist., ars*: H. RUSHTON FAIRCLOUGH (TTrN), London 1926 y reimpresiones. * *sat., epist.*: C.M. WIELAND (TTrN), ed. M. FUHRMANN, Frankfurt 1986. * O. SCHÖNBERGER (TTr), Berlin 1991[2]. * *epist.*: C.M. WIELAND (TTrN), ed. B. KYTZLER, Stuttgart 1986. * *epist. 1:* O.A.W. DILKE (TN), LONDON 1966. * C.W. MACLEOD (TTrN), Rome 1986. * C.O. BRINK, Horace on Poetry: I: Prolegomena to the Literary Epistles, Cambridge 1963; 2: The *Ars Poetica*, 1971; 3: *Epistles, Book 2*, 1982. * N. RUDD (TC), *Epistles, Book 2: Epistle to the Pisones,* Cambridge 1989. ** *Comentarios antiguos*: F. HAUTHAL, 2 vols., Berolini 1864; 1866. * A. HOLDER, O. KELLER, 2 vols., Innsbruck 1894. * A. HOLDER, O. KELLER, 2 vols., Lipsiae 1902; 1904. ** *Concordancias, Léxicos*: L. COOPER, A Concordance to the Works of Horace, Washington 1916, reimp. 1961. * E. STAEDLER, Thesaurus Horatianus, sobre la imprenta espec. de R. MÜLLER, Berlin 1962. * D. BO, Lexicon Horatianum, 2 vols., Hildesheim 1965-1966. * J.J. ISO, Concordantia Horatiana. A Concordance to Horace, Hildesheim 1990. * Cf. también W. GEMOLL, Die Realien bei Horaz, 4 números, Berlin 1892-1894. ** *Bibl.*: W. KISSEL, Horaz 1936-1975, ANRW 2, 31, 3, 1981, 1403-1558. * E. DOBLHOFER, Horaz in der Forschung nach 1957, Darmstadt 1992. * W. KISSEL, Gesamtbibliographie zu Horaz 1976-1991, en: S. KOSTER, ed. 1994, v. *infra*.

D. ABLEITINGER-GRÜNBERGER, Der junge Horaz und die Politik. Studien zur 7. und 16. Epode, Heidelberg 1971. * M. VON ALBRECHT, Horaz, en: J. ADAMIETZ, ed., Die römische Satire, Darmstadt 1986, 123-178. * M. VON ALBRECHT, Horazens Römeroden, AAntHung 30, 1988, 229-241. * D. ARMSTRONG, Horace, New Haven 1989. * Atti del Convegno di Venosa (1992). Comitato Nazionale per le celebrazioni del bimillenario della morte di Q. Orazio Flacco (artículos de 16 autores), Venosa 1993. * C. BECKER, Das Spätwerk des Horaz, Göttingen 1963. * L. BÖSING, Griechen und Römer im Augustusbrief des Horaz, Konstanz 1972. * J. BOLLÓK, Horace and Astrology, ACD 29, 1993, 11-19. * V. BUCHHEIT, Einflüsse

Vergils auf das Dichterbewußtsein des Horaz, I. *Vacui sub umbra lusimus*, Atti Conv. Virg. Mond. I, 1984, 212-226; II. Macht der Dichtung, SO 60, 1985, 79-93; III. Einladung beim Dichter (*carm.* 1, 17), SO 63, 1988, 77-94. * K. BÜCHNER, Horaz. Studien zur römischen Literatur, vol. 3, Wiesbaden 1962. * G. CALBOLI, Wortstellung und literarische Nachahmung im vierten Odenbuch des Horaz, Klio 67, 1985, 168-176. * R.W. CARRUBA, The *Epodes* of Horace. A Study in Poetic Arrangement, The Hague 1969. * J.J. CLAUSS, Allusion and Structure in Horace, *Satire* 2. 1. The Callimachean Response, TAPhA 115, 1985, 197-206. * N.E. COLLINGE, The Structure of Horace's Odes, London 1961. * S. COMMAGER, The *Odes* of Horace, New Haven 1962. * P. CONNOR, Horace's Lyric Poetry. The Force of Humour, Berwick, Austr. 1987. * E. COURBAUD, Horace: sa vie et sa pensée à l'époque des *Épîtres*, Paris 1914. * C.D.N. COSTA, ed., Horace, London 1973. * V. CREMONA, La poesia civile di Orazio, Milano 1982. * G. DAVIS, Polyhymnia: The Rhetoric of Horation Lyric Discourse, Berkeley 1991. * H. DETTMER, Horace. A Study in Structure, Hildesheim 1983. * E. DOBLHOFER, Die Augustuspanegyrik des Horaz in formalhistorischer Sicht, Heidelberg 1966. * D. ESSER, Untersuchungen zu den Odenschlüssen bei Horaz, Meisenheim 1976. * G.C. FISKE, Lucilius and Horace, Madison 1920. * E. FRAENKEL, Horace, Oxford 1957, al. 1963 * B. FRISCHER, Shifting Paradigms: New Approaches to Horace's *Ars poetica*, Atlanta 1991. * D. GAGLIARDI, Studi su Orazio, Palermo 1986. * O. GALL, Die Bilder der horazischen Lyrik, Königstein 1981. * M. GIGANTE, S. CERASUOLO, ed., Letture oraziane (div. autores), Napoli 1995. * M.A. GOSLING, By Any Other Name ... Horace *Sermones* 2, 8 and Juvenal 5, LCM 11, 1986, 101-103. * V. GRASSMANN, Die erotischen Epoden des Horaz, München 1966. * P. GRIMAL, Essai sur l'*Art poétique* d'Horace, Paris 1968. * Th. HALTER, Vergil und Horaz. Zu einer Antinomie der Erlebnisform, Bern 1970. * S.J. HARRISON, ed., Homage to Horace. A Bimillenary Celebration (artículos de 17 autores), Oxford 1995. * R. HEINZE, Die horazische Ode, en R.H.: Vom Geist des Römertums, Darmstadt 1960, 172-189. * R. HEINZE, Horazens *Buch der Briefe*, *ibid.* 295-307. * K. HELDMANN, Die Wesensbestimmung der horazischen Satire durch die Komödie, A&A 33, 1987, 122-139. * W. HERING, Die Dialektik von Inhalt und Form bei Horaz. *Satiren Buch 1* und *Epistula ad Pisones*, Berlin 1979. * H. HIERCHE, Les *Épodes* d'Horace. Art et signification, Bruxelles 1974. * H.J. HIRTH, Horaz, der Dichter der Briefe, Hildesheim 1985. * P. HOHNEN, Zeugnisse der Altersreflexion bei Horaz, Gymnasium 95, 1988, 154-172. * Horace. Entretiens (Fondation Hardt) 39, Vandoeuvres-Genève 1992. * G. HUBER, Wortwiederholung in den *Oden* des Horaz, tesis Zürich 1970. * W. KILLY, ed., Geschichte des Textverständnisses am Beispiel von Pindar und Horaz, München 1981. * R.S. KILPATRICK, The Poetry of Friendship: Horace *Epistles I*, Edmonton 1986. * R.S. KILPATRICK, The Poetry of Criticism, Horace *Epistles II* and *Ars Poetica*, Edmonton 1990. * U. KNOCHE, Horazens *Satiren* und *Episteln*, en: U.K., Die römische Satire, Göttingen 1982[4], 46-62. * H.D. KOGELSCHATZ, Die Idee der Armut bei Horaz, tesis Freiburg 1975. * S. KOSTER, ed., Horaz-Studien (artículos de W. KISSEL, S. KOSTER, U. SCHMITZER; bibl. 1976-1991 de W. KISSEL), Erlangen 1994. * H. KRASSER, Horazische Denkfiguren. Theophilie

und Theophanie..., Göttingen 1995. * F. KUHN, Illusion und Desillusionerung in der erotischen Gedichten des Horaz, tesis Heidelberg 1973. * B. KYTZLER, Horaz. Eine Einführung, München 1985. * R.A. LAFLEUR, Horace and ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν. The Law of Satire, ANRW 2, 31, 3, 1981, 1790-1826. * A. LA PENNA, Orazio e l'ideologia del principato, Torino 1963. * E. LEFÈVRE, Horaz, München 1993. * W. LUDWIG, Zu Horaz, *carm. 2*, 1-12, Hermes 85, 1957, 336-345. * G.J. MADER, Poetry and Politics in Horace's *First Roman Ode*: A Reconsideration, AClass 30, 1987, 11-30. * H. MAUCH, *O laborum dulce lenimen*. Funktionsgeschichtliche Untersuchungen zur römischen Dichtung zwischen Republik und Prinzipat am Beispiel der ersten Odensammlung des Horaz, Frankfurt 1986. * R. MAYER, Horace's *Epistles I* and Philosophy, AJPh 107, 1986, 55-73. * M.J. MCGANN, Studies in Horace's First Book of *Epistles*, Bruxelles 1969. * R. MINADEO, The Golden Plectrum. Sexual Symbolism in Horace's *Odes*, Amsterdam 1982. * T. OKSALA, Religion und Mythologie bei Horaz, Helsinki 1973. * H. OPPERMANN, ed., Wege zu Horaz, Darmstadt 1972. * G. PASQUALI, Orazio lirico, Firenze 1920. * V. PÖSCHL, Horaz und die Politik, Heidelberg 1963². * V. PÖSCHL, Horazische Lyrik, Heidelberg 1991². * D.H. PORTER, Horace's Poetic Journey. A Reading of *Odes 1-3*, Princeton 1987. * M.C.J. PUTNAM, Artifices of Eternity, Horace's Fourth Book of *Odes*, Ithaca 1986. * K.J. RECKFORD, Horace, New York 1969. * N. RUDD, The *Satires* of Horace, Cambridge 1966. * M.S. SANTIROCCO, Unity and Design in Horace's *Odes*, London 1986. * E. SCHÄFER, Horaz nach Actium, WJA NF 13, 1987, 195-207. * E.A. SCHMIDT, Horazens Sabinumdichtung, SHAW 4, 1995. * U.W. SCHOLZ, Der frühe Lucilius und Horaz, Hermes 114, 1986, 335-365. * A. SETAIOLI, ed., Orazio. Umanità, politica, cultura. Atti del convegno di Gubbio (1992), Perugia 1995. * D.R. SHACKLETON BAILEY, Profile of Horace, London 1982. * W. STEIDLE, Studien zur *Ars poetica* des Horaz. Interpretationen des auf Dichtkunst und Gedicht bezüglichen Hauptteils (1-294), Würzburg-Aumühle 1939, reimp. 1967. * H.P. SYNDIKUS, Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der *Oden*, 2 vols., Darmstadt 1972-1973. * C.A. VAN ROOY, Studies in Classical Satire and Related Literary Theory, Leiden 1965. * F. WEHRLI, Horaz und Kallimachos, MH 1, 1944, 69-76. * D.A. WEST, Reading Horace, Edinburgh 1967. * W. WILI, Horaz und die augusteische Kultur, Basel 1948, 1965². * L.P. WILKINSON, Horace and his Lyric Poetry, Cambridge 1945, 1968³. * W. WIMMEL, Vergils *Eclogen* und die Vorbilder der 16. *Epode* des Horaz, Hermes 89, 1961, 208-226. * W. WIMMEL, Zur Form der horazischen Diatribensatire, Frankfurt 1962. * W. WIMMEL, Die Bacchus-Ode *carm. 3, 25* des Horaz, AAWM 1993, 11. * W. WIMMEL, Sprachliche Ambiguität bei Horaz, München 1994. * C. WITKE, Latin Satire. The Structure of Persuasion, Leiden 1970. * C. WITKE, Horace's Roman Odes. A Critical Examination, Leiden 1983. * J.E.G. ZETZEL, Horace's *Liber Sermonum*. The Structure of Ambiguity, Arethusa 13, 1980, 59-77. * E. ZINN, Ironie und Pathos bei Horaz, en: A. SCHAEFER, ed., Ironie und Dichtung, München 1970, 39-58. * E. ZINN, Erlebnis und Dichtung bei Horaz, en: H. OPPERMANN, ed., Wege zu Horaz, Darmstadt 1972, 369-388. * E. ZINN, Viva vox, Frankfurt 1993.

C. ELEGÍA

LA ELEGÍA AMOROSA LATINA

Generalidades

Comenzamos con las características formales: el metro está constituido por el dístico elegíaco. Solón, a decir verdad, les llama ἔπη, sin embargo, a diferencia del hexámetro épico, el metro elegíaco fomenta un avanzar del pensamiento en paralelismo o en antítesis: «en el hexámetro la columna argéntea del surtidor se eleva, en el pentámetro casi cae a tierra melodiosamente» (Schiller). En principio las elegías son más extensas que los epigramas, pero hay casos límite. Con frecuencia la asociación de ideas es característica de la elegía; tampoco resulta extraña la composición en anillo.

En cuanto al contenido, en las elegías muchas veces se trata de publicidad interesada –real o ficticia. A diferencia del épico, el elegíaco puede tomar postura personal sobre su tema; la finalidad puede ser la información o también la incitación a la compasión (Catull. 38, 8; Hor. *carm.* 1, 33, 2 s.). Es cierto que en la Grecia clásica con ἔλεγος se indica un cántico de lamento en la forma en que se desee (Eur. *Hel.* 184 s., Aristoph. *Av.* 218), pero la etimología del gemido –ἐ ἐ λέγειν– es una etimología popular.[1] En segundo lugar, la idea del lamento juega después un papel en la concepción de la elegía, pero sin dominar exclusivamente en ella; ya las elegías jónicas más antiguas no se ajustan a la idea del lamento.

Para la definición de la elegía amorosa latina como género véanse *Desarrollos romanos* y *Reflexión literaria*.

Precedentes griegos

Los primeros elegíacos aparecen en Jonia: Calino (s. VII a.C.) llama al combate, Arquíloco (s. VII) canta con optimismo la guerra, la paz, el eros, la muerte. Mimnermo (s. VII) ante la brevedad de la vida solicita el goce del amor; debía haber titulado su libro –como más tarde hicieron muchos– con el nombre de su amada (*Nanno*). Propercio (1, 9, 11) evoca a Mimnermo como poeta de amor, pero, por lo que podemos ver, en el griego falta lo subjetivo.

Tirteo (mitad del s. VII) y Solón (alrededor de 640-560) son los primeros elegíacos de la Grecia continental. Solón proporciona a la elegía una temática am-

1. Quizá la palabra está relacionada con el armenio *elegn* («caña», «flauta»), aunque no es de procedencia microasiática.

plia y se dirige a todos los atenienses. Las elegías de Solón se pueden considerar como publicidad política interesada.

Jenófanes (s. VI-V a.C.) presenta en metro elegíaco sus ideas filosóficas reformadoras. Teognis (s. VI) estructura las elegías y los epigramas –no separables de éstas– como parénesis. La elegía de época antigua concilia el propósito de convencer y de ser útil, pero aspira también a la inmortalización de la amada.

Antímaco (en torno al 400) ofrece a Lide, su esposa difunta, una serie de relatos míticos eróticos; de aquí procede la tradición, importante para Roma, del relato elegíaco.

En época helenística, bajo Tolomeo II († 246 a.C.) y Arsínoe II, la elegía experimenta un breve florecimiento. La poesía elegíaca helenística es docta, el mito se utiliza como material erótico y como explicación etiológica. En la medida en que nos son conocidas elegías de cierta extensión, no parece que sean erótico-subjetivas[1] a la manera romana: así las obras del *princeps elegiae* (Quint. *inst.* 10, 1, 58) Calímaco (s. III), de Filetas (segunda mitad del s. IV; Prop. 2, 34, 31 s.; 3, 1, 1) y de Fanocles, como los epilios de Eratóstenes (s. III) y de Euforión (s. III). De otro modo, por cierto, los epigramas helenísticos, por ejemplo la *Corona* de Meleagro! son importantes para el nacimiento de la elegía amorosa romana, porque en ellos encuentran expresión los sentimientos subjetivos.

Desarrollos romanos

Elegia quoque Graecos provocamus (Quint. *inst.* 10, 1, 93). El problema del nacimiento de la elegía latina no está resuelto; de cualquier modo, parece que en Roma el desarrollo siguió sus propios caminos.

En general, la elegía latina «erótico-subjetiva» se enfrenta con la elegía helenística objetivada mitológicamente. Esta teoría puede defenderse mientras no aparezcan papiros griegos que la desmientan. Al mismo tiempo, se considera que, en todo caso, «erótico-subjetivo» se refiere sólo a la situación del hablante, no a los acontecimientos vividos. Se conservan numerosos epigramas helenísticos de carácter «erótico-subjetivo». En comparación con ellos no hay que exagerar el contraste a veces perceptible entre juego «griego» y seriedad «romana»; el trabajo de ponderar las almas, la mayoría de las veces, es, artística y científicamente, poco fructífero.

Las diferencias notables entre cada uno de los elegíacos romanos impiden, tal vez, formular la teoría de una sola fuente. Por lo que podemos ver, la elegía amorosa augústea no procede de un género griego que se corresponda exacta-

1. La existencia de una –no documentada– elegía amorosa helenística erótico-subjetiva es postulada por LEO, Plaut. Forsch. 129.

mente; elementos particulares suyos se encuentran en géneros diversos: los latinos evocan programáticamente a Mimnermo como poeta de amor, a Filetas y a Calímaco como poetas helenísticos eruditos; se menciona también a Euforión. Es importante la influencia del epigrama,[1] que no es, sin embargo, el modelo exclusivo.[2] La serie de personajes coincide en parte con la de la comedia; las semejanzas van más allá de paralelos de contenidos. ¿Han actuado más allá de los límites del género literario el dibujo de los caracteres y la humanidad de Menandro? También la bucólica deja huellas en la elegía.

En Roma la elegía amorosa sólo vive un breve florecimiento (desde Galo hasta Ovidio). El ambiente social en el que nace es el descontento de la generación joven, que se siente contrariada por las circunstancias políticas de la última época republicana y de la primera de Augusto, al que se une la práctica del amor libre en correspondencia, en parte, con el amor griego por las heteras. Catulo con la elegía a Alio (*carm.* 68) y *carm.* 76 cuenta, junto con algunos epigramistas, entre los precursores romanos. Sin embargo, puesto que Catulo no publicó un *libro* de elegías y todavía no elevó a programa con la provocadora mordacidad y parcialidad de los elegíacos ciertos *topoi* típicos de la elegía latina, puesto que no los conocía en absoluto, sólo Cornelio Galo († 26 a.C.) puede ser considerado como verdadero fundador.

¿Quién es Cornelio Galo? Como caballero romano llega a ser el primer prefecto de Egipto y perpetúa sus hazañas en orgullosas inscripciones; una de ellas se encuentra en el obelisco que adorna hoy la plaza de San Pedro. Víctima temprana de la envidia del césar, acusado se suicida (26 a.C.). De las composiciones de Galo, que debieron haber sido escritas hacia el 40, se poseía hasta hace poco un solo verso, además de un testimonio significativo en las églogas de Virgilio;[3] algunos hablan en favor de que las *Metamorfosis* de Ovidio puedan haber sido inspiradas por él como poeta erótico-cosmológico. Atractiva, sin duda concluyente, es la reconstrucción moderna de una elegía sobre Milanión proporcionada por Propercio y otros autores,[4] que arroja luz sobre la historia del género. Fragmentos de papiro descubiertos hace poco[5] no dan, por cierto –¿casualmente?– una imagen brillante de las

1. F. JACOBY 1905, espec. 81-98.

2. E. SCHULZ-VANHEYDEN, Properz und das griechische Epigramm, tesis Münster (1969) 1970.

3. La noticia de Servio (*ecl.* 10, 1; *georg.* 4, 1) de que Virgilio en el libro IV de las *Geórgicas* habría sustituido un elogio precedente de Galo, cuando éste cae en desgracia, por el final sobre Aristeo, es puesta en duda por algunos admiradores de Virgilio.

4. W. STROH en sus trabajos citados ofrece indicios de una reconstrucción convincente; hipótesis atrevidas sobre las obras de Galo en D.O. ROSS 1975.

5. ¿El destinatario es Augusto o César? La alocución a (Valerius) Kato (sic) señala, por cronología, más bien a César. Es posible que Galo haya compuesto sus poemas en los años 40. La rodeada por el escándalo Cytheris («Lycoris») desarrolló su mayor actividad en ese mismo periodo, v., por último, M. GLATT 1990-1991, 23-33; texto: R.D. ANDERSON, P.J. PARSONS, R.G.M. NISBET, Elegiacs by Gallus from

facultades poéticas del muy alabado Galo; en el texto, sin embargo, están prefigurados muchos aspectos esenciales –algunos podrían pensar: demasiados– de la elegía amorosa latina.[1] Dado que, evidentemente, difícilmente se puede negar la autenticidad, el hallazgo plantea nuevos problemas: ¿es preferible imaginar los poemas de Galo como epigramas sin punta o como elegías sin cohesión? ¿Galo ha sido relegado al olvido merecidamente? ¿Era solamente un diletante de gran influencia? ¿O un talento desprovisto de autocrítica, que publicó sin orden ni concierto cosas buenas y mediocres? ¿Tiene la simpatía de Virgilio (*ecl.* 6 y 10)[2] más razones personales que literarias y la firme admiración póstuma de Ovidio motivos más políticos que poéticos?

La particular constelación de motivos de la elegía latina sería, en conjunto, una creación de Cornelio Galo.[3] Con mucha probabilidad él ha dado su carácter al género en la medida en que coloca en el centro la idea de la entrega a la amada (*servitium amoris*) y de la obediencia absoluta del enamorado (*obsequium*). Mientras que en la poesía griega la mujer, en la mayoría de lo casos, aparece como esclava del hombre, en la elegía latina la relación está invertida. En el ambiente griego los amantes masculinos están representados, a lo sumo, como esclavos de los muchachos amados; en la sociedad romana la mujer, como *domina*, disfruta de elevada consideración; la subordinación servil a la voluntad de una dama de dudosa reputación puede ser considerada también en Roma, ciertamente, como una provocación. Se considera, además, como característica de la elegía amorosa latina, debida probablemente a Galo, el «tópico de la utilidad»;[4] volveremos sobre él en conexión con la poética de los elegíacos; se valorará también su desarrollo en la obra de Propercio.

Ovidio designa a Cornelio Galo como creador del género y califica a Tibulo, a Propercio y a sí mismo como sus sucesores. En el *Corpus Tibullianum* los inflamados billetes de Sulpicia nos permiten echar una ojeada a las posibles raíces del género y la sólida artesanía del honrado Lígdamo nos permite apreciar en primer lugar a qué altura artística se mantienen los *Tresviri amoris*. Con Ovidio la elegía amorosa augústea alcanza un término más allá del cual no parece posible ningún

---

Qaṣr Ibrîm, JRS 69, 1979, 125-155; W. STROH 1983; sobre investigación: N.B. CROWTHER 1983; G. PETERSMANN, Cornelius Galus und der Papyrus von Qaṣr Ibrîm, ANRW 2, 30, 3, 1983, 1649-1655; pone en duda su autenticidad F. BRUNHÖLZL, Der sogenannte Gallus-Papyrus von Qaṣr Ibrîm, Cod Man 10, 1984, 33-40: su gusto es mejor que sus argumentos; éstos los refuta decisivamente J. BLÄNSDORF, Der Gallus Papyrus – eine Fälschung?, ZPE 67, 1987, 43-50 (bibliogr. allí).

1. W. STROH 1983.

2. ¿Quiere Virgilio presentar un compendio de la poesía de su amigo? Así F. SKUTSCH 1901, 18; más cauto N.B. CROWTHER 1983, 1635 s.

3. W. STROH 1983.

4. STROH, Liebeselegie.

desarrollo ulterior. El mismo poeta abre otros caminos a la elegía: la carta de la heroína, creada por él como nuevo género literario, ya no presta la palabra al hombre, sino a la mujer, y elige un marco mitológico: con esto la poesía amorosa vuelve en un doble aspecto a la situación griega. Es nueva la combinación en metro elegíaco de estilo epistolar, monólogo dramático y elementos de la suasoria retórica. El *Ars amatoria* y los *Remedia amoris* completan consecuentemente el camino de lo subjetivo a lo objetivo, que se había delineado ya en los *Amores* en un distanciamiento autoirónico. La elección del metro está sugerida por la materia erótica, pero no es tampoco absolutamente inapropiada para un poema didáctico, puesto que la elegía desde sus orígenes contiene en sí rasgos didascálicos. Las *Metamorfosis* vuelven a la materia mítica e incluso al metro épico, mientras los *Fastos,* siguiendo las huellas de los *Aitia* de Calímaco y del libro IV de Propercio, se consagran de nuevo a la elegía etiológica. En *Tristia* y *Epistulae ex Ponto* la epístola elegíaca, a la que antes Ovidio había cubierto con una vestidura mitológica, se llena de nuevo de un contenido personal; pero simultáneamente resurge también de nuevo la antigua finalidad de la elegía. En suma, se puede decir que Ovidio parte de la elegía augústea, la perfecciona y después la conduce por procedimientos diversos –en parte mediante el retorno a las tradiciones helenísticas o todavía precedentes, en parte mediante la retorización, en parte continuando la poesía personal romana– por nuevos caminos.

En época cristiana Lactancio (comienzos del s. IV) establece con su elegía *Phoenix* una nueva justificación de lo estético.[1] Ausonio (s. IV) y Claudiano (en torno al 400) emplean el metro elegíaco en diferentes formas breves –más o menos dentro del marco tradicional. El pagano Rutilio Namaciano (comienzos del s. V) escribe un poema elegíaco de viaje, que acopla con una glorificación de Roma. Al campo propio de la elegía amorosa se dedica el cristiano Maximiano (primera mitad del s. VI), que plantea la poesía de amor en contraste con el plano de la vejez, y consigue con esto efectos nuevos: el Medievo lo leerá como *ethicus*.

Técnica literaria

La elegía amorosa romana conoce figuras y situaciones típicas. No sólo el argumento erótico, sino también la clase de tratamiento literario, hacen que aparezcan muchos paralelos con la comedia: por ejemplo el soldado como amante rico, las enseñanzas de la alcahueta. Todavía es más estrecha la relación con el epigrama: varias elegías de Propercio pueden interpretarse como epigramas más extensos.

1. A. Wlosok, Wie der Phoenix singt, en: Musik und Dichtung, FS V. Pöschl, Frankfurt 1990, 209-222 (bibliogr.)

Por lo que respecta a la estructura de conjunto de las elegías, juega un cierto papel el principio helenístico de la simetría axial.[1]

Cada poeta particular tiene, en lo que atañe a la conformación artística, sus predilecciones. Tibulo y Ovidio son dos extremos: el primero aspira, con arreglo al modelo helenístico, a una composición con más temas, por lo que los diversos puntos de vista pasan de uno a otro por asociación. Ovidio presenta un tema único y lo trata con una cierta sistematización. Propercio está entre uno y otro; sin embargo, algunas de sus elegías –como más tarde las ovidianas– terminan temáticamente en sí mismas y parecen epigramas ampliados. Los poetas llenan con su sentir personal la forma breve helenística y la desarrollan en dirección de lo monumental.

En Propercio el mito sirve de «fondo de oro», para acrecentar el significado de lo privado; Tibulo renuncia a la mitología erudita; en lugar de ella cultiva en forma de glorificación de la vida en el campo y de la paz un «mito» propio, al que, ciertamente, en el momento oportuno él mismo sabe también quitar el hechizo (Tib. 2, 3).

En el tratamiento del mito Ovidio une la técnica properciana con una tendencia a la claridad que recuerda a Tibulo y un empeño personal por la precisión visual y conceptual.

La utilización de la primera persona tiene consecuencias importantes para la técnica literaria. El yo elegíaco es intencionalmente subjetivo, pero, de hecho, proporciona tantas situaciones tópicas y estereotipadas y también inverosimilitudes y contradicciones que impide una interpretación biográfica de las elegías. Es cierto que la vivencia personal no puede ser negada, puesto que es irrenunciable como impulso; no obstante en la elegía subjetivo-amorosa romana ella es poco más que la indispensable partícula de polvo que hace posible la cristalización de la obra de arte, pero se pierde en ella. En Tibulo a menudo la inmediatez es sobrevalorada;[2] en Propercio el distanciamiento aumenta en el curso de la obra –en el primer libro, no obstante, una cierta «falta de distanciamiento» es programa literario conscientemente observado, por tanto también artificial. No es misión del intérprete reconstruir o negar una biografía, sino estudiar los recursos literarios de la manifestación subjetiva y su transformación de autor a autor y en cada obra.

Dentro de la elegía augústea, especialmente dentro de la obra de Ovidio, se

1. Cf. A. Wlosok, Die dritte Cynthia-Elegie des Properz (Prop. 1, 3), Hermes 95, 1967, 330-352; ahora en: W. Eisenhut, ed., Antike Lyrik. Ars interpretandi, vol. 2, Darmstadt 1970, 405-430; aproximadamente el 60% de las elegías de Propercio sigue leyes estructurales semejantes.

2. Bien W. Kraus, Zur Idealität des «Ich» und der Situation in der römischen Elegie, en: Ideen und Formen, FS H. Friedrich, Frankfurt 1965, 153-163.

desarrolla también el relato elegíaco;[1] no se contrapone rigurosamente a la épica. Sucede, más bien, que los poetas elegíacos saben al mismo tiempo mostrar la elegía en su entonación subjetiva peculiar y enriquecerla, no obstante, con elementos épicos. No es tanto cuestión de una delimitación como más bien de una mutua integración de ambos géneros.

Lengua y estilo

La elegía amorosa romana hace uso del lenguaje refinado de la poesía augústea. Existen, sin embargo, dentro de ella diferencias considerables: Propercio es también sin duda el más coloreado lingüísticamente y el más difícil de los tres grandes elegíacos. Es atrevido en sus formulaciones; una cierta reserva –no simplemente consecuencia de una tradición defectuosa– proporciona a sus elegías el atractivo de lo misterioso, de lo personal.

Tibulo es ya un purista en la elección de palabras, también el tratamiento de la métrica –por ejemplo, prefiere decididamente palabras bisílabas en final de pentámetro– confiere a su poesía carácter de nobleza, pureza y en el fondo musicalidad.

Ovidio en la métrica se ajusta a Tibulo. Trata de superar lingüística y estilísticamente en el intento de precisión y claridad a los dos predecesores; a esto responde, por ejemplo, el gusto por la antítesis.

Universo conceptual I: Reflexión literaria

Los precursores de la elegía amorosa augústea –Cornelio Galo y Catulo– tienen concepciones de la función de la poesía en la vida muy diferentes. Catulo, que, sin embargo, en su elegía a Alio, por ejemplo, describe experiencias personales, en otro lugar subraya de forma sorprendentemente brusca la separación entre poesía y vida (*carm.* 16, 5 s.), y se contrapone así a la futura elegía amorosa, aunque no se puede elevar a programa esta opinión colocada en un contexto determinado. Galo, por el contrario, representa –como después el joven Propercio– un *servitium amoris* absoluto: la poesía como forma de existencia está totalmente subordinada al amor.[2] La «utilidad» de la poesía –persuasión, transformación de la realidad– se

1. Superior a R. HEINZE (Ovids elegische Erzälung, SSAL 1919) especialm. B. LATTA, Die Stellung der Doppelbriefe (*Heroides* 16-21) im Gesamtwerke Ovids. Studien zur ovidischen Erzählkunst, tesis Marburg 1963; H. TRÄNKLE, Elegisches in Ovids *Metamorphosen*, Hermes 91, 1963, 459-476; argumenta de forma radical contra HEINZE D. LITTLE, Richard Heinze: Ovids Elegische Erzählung, en: E. ZINN, ed., Ovids *Ars amatoria* und *Remedia amoris*. Untersuchungen zum Aufbau, Stuttgart 1970, 64-105.

2. Tibulo y Propercio no afirman en los primeros libros que la existencia poética sea el tema esencial de su vida deseada o realizada y todavía menos que el ser poetas ennoblezca su existencia privada: justamente W. STEIDLE 1962, 118-120, contra E. BURCK 1952, 183.

conserva como ficción en la poesía amorosa. El atractivo de este género se encuentra por tanto en la diferencia entre su carácter literario y la insistencia en su carácter no literario por parte de los poetas.[1]

En el transcurso de la evolución de Propercio, se une a la función galante de la elegía algo más elevado: promete a su amada la inmortalidad, concede así a la poesía la facultad de inmortalizar para siempre. La elegía no representa solamente una oposición al *epos*, sino que entra en competencia con él e incluso lo supera. A partir del libro segundo, Propercio destaca más enérgicamente su conexión con Calímaco y Filetas. En el libro cuarto se convierte –comoquiera que esto se interprete en detalle– en el poeta etiológico de Roma; Cintia está presente ya sólo como sombra.

Tibulo apenas hace afirmaciones teóricas sobre su poesía. Conoce el tópico elegíaco de la «utilidad» (Tib. 2, 4, 15), pero, en el momento oportuno, concibe, como augústeo, su actividad poética como sacerdocio y se atribuye el papel de *vates*.

Ovidio es de todos los poetas latinos el que recurre más frecuentemente a la idea de inspiración.[2] Habla también a menudo de modo semejante de su *ingenium*; en esto había sido precedido por Propercio (3, 2, 25 s.). El sentimiento de la propia dignidad del elegíaco se une en Ovidio a la objetiva reivindicación social del *vates*. Así puede contraponer la autoridad de su *ingenium* incluso al poder político central (*trist.* 3, 7 *passim*).

Subraya de nuevo, en una situación defensiva, la separación de arte y vida (*trist.* 2, 353 s.) –como en otro tiempo Catulo.

Junto al tópico de la inspiración aparece, dentro de la tradición calimaqueo-neotérica, la apreciación de la poesía como juego. Todavía en su epitafio Ovidio se llama *tenerorum lusor amorum* (*trist.* 3, 3, 73; 4, 10, 1).

En las poesías del destierro la elegía –de conformidad con una teoría conocida en Roma– retorna a su ámbito originario, la lamentación; puesto que por medio de sus poemas Ovidio se propone cambiar su situación de deportado, no escribe como elegíaco sin finalidad determinada en el sentido moderno, sino que, de acuerdo con la mejor tradición antigua, utiliza la elegía como vehículo de publicística interesada.

Sin embargo, cuanto más se resigna el poeta a lo irrevocable de su exilio, tanto más aparece en primer término otra función de la poesía: la Musa se presenta como confortadora, que le posibilita el cambio espiritual de lugar que de no ser así

1. STROH, Liebeselegie 194.

2. *Est deus in nobis, et sunt commercia caeli* (*ars* 3, 549); *est deus in nobis, agitante calescimus illo* (*fast.* 6, 5); *deus est in pectore nostro; haec duce praedico vaticinorque deo* (Pont 3, 4, 93 s).

le está prohibido. Al mismo tiempo el escribir se reduce a un recurso para matar el tiempo; esta última observación se propone también, con todo, provocar compasión.

Universo conceptual II

Los elegíacos se apartan ostensiblemente de las normas sociales. Elemento constitutivo del género es la concepción del amor como forma de vida: un βίος ἐρωτικός. Este universo moderno de valores se enfrenta de forma provocativa con las exigencias de la sociedad romana tradicional. El elegíaco puede designarse a sí mismo «poeta de su propia haraganería» (Ov. *am.* 2, 1, 2). El *servitium amoris* sincero del hombre en su amor a la *domina* es, por lo que podemos ver, una innovación de la elegía latina; sólo en la comedia y en el amor homosexual muestra también la literatura griega la esclavitud amorosa del varón.

No sólo la poesía, también todos los otros valores se subordinan al amor y están determinados solamente en relación con él. Esto vale –para citar un ejemplo extremo– incluso para el ideal de Tibulo de la vida en el campo; en cuanto Némesis le pide que se gane la vida, el amante elegíaco está dispuesto a renunciar a todos sus ideales y a acomodarse a los deseos de aquélla (Tib. 2, 3).

Siguiendo caminos artificiales se puede, sin embargo, tender un puente entre este universo de valores anticonvencional y la paz augústea y su elogio: el elegíaco y su amada participan, a su manera, de las victorias militares de los poderosos. Ellas les proporcionan un motivo de fiesta y celebración. Así la paz augústea se incluye en la paz «elegíaca» completamente ajena al militarismo, es más, antimilitarista.

La elegía latina está en una fecunda relación dialéctica con el estado augústeo. Lo personal y privado adquiere interés en una sociedad en la que al particular ya no le es posible realizarse en el terreno político. Por eso la época augústea es el medio natural para la elegía amorosa. Por otra parte, de primera intención, los poetas se enfrentan críticamente con la realidad política. Propercio había perdido a un pariente en la matanza provocada por Octaviano en Perugia (1, 21) y manifiesta con decisión que su hijo no será nunca soldado (2, 7, 14); Ovidio está orgulloso porque en la guerra confederada su patria fue el centro de la oposición a Roma (*am.* 3, 15, 8-10) y critica los honores divinos a César (*am.* 3, 8, 51 s.). Tibulo es el único de los tres grandes elegíacos que hizo el servicio militar. Años más tarde Propercio y Ovidio se convierten en poetas etiológicos romanos, intentan, por tanto, hacer la paz con el régimen, aunque sin renunciar a ser elegíacos.

El universo de valores de la elegía, con su esfuerzo por comprender al *partner* –particularmente evidente en el último elegíaco, Ovidio, que (no sólo en las *Heroidas*) procura identificarse con el alma femenina– no está, por lo demás, total-

mente alejado interiormente del espíritu de los tiempos. En aquella época vuelve a revivir con una cierta necesidad histórica la humanidad de la comedia burguesa de Menandro.[1] El acento sobre la conciliación y la superación de contrastes golpea en muchos campos: piénsese, por ejemplo, en la imagen liviana de la *concordia* romana o en la solidaridad con el enemigo, como se manifiesta en el episodio de Lauso de la *Eneida* virgiliana.

Si se trata de recoger los rasgos «romanos» de la elegía amorosa augústea,[2] lo viejo y lo nuevo aparecen en contacto directo entre sí: fidelidad y volubilidad, activismo e inactividad, metáforas guerreras y amor a la paz, modestia y jactancia, fatuidad y religiosidad, liberación y autosometimiento, alegría de vivir y aflicción mortal. En parte categorías romanas tradicionales son transferidas audazmente a un nuevo contexto «no romano». El contraste interior encuentra expresión de maneras diversas.

En Tibulo domina un conflicto: condena en teoría una forma de vida de la que en la práctica no consigue liberarse.[3] Propercio, por el contrario, ya en el libro primero ha elegido resueltamente una realización existencial en la esfera privada, que en él en un primer momento está determinada exclusivamente por el amor: se trata, en efecto, del primer rechazo por principio de la forma convencional de vida político-militar por parte de un poeta perteneciente a las clases superiores.[4]

Un paso más allá nos conduce a la afirmación de que los elegíacos –a partir de Galo– no solamente habrían estado obligados a formular un contenido diverso de vida, sino que habrían deseado escandalizar conscientemente y vivido su actitud como una moral alternativa.[5] En los últimos tiempos se tiende a reconducir las manifestaciones de consenso al estado del Propercio tardío no a un convencimiento real, sino al aumento de la presión política.[6] El desmayarse de la voz de Propercio sería, por tanto, un modo de expresar una protesta: es una idea seductora, pero también un *argumentum ex silentio*; se debería, por lo menos, tomar en consideración al mismo tiempo el alejamiento del poeta del amor elegíaco.[7]

---

1. Éste es el lado serio de la proximidad de los elegíacos a la comedia; analogías entre elegía y comedia no son, por lo demás, prueba de irrealidad: la realidad cotidiana está llena de lugares comunes.

2. E. BURCK 1952, 168.

3. W. STEIDLE 1962, 109.

4. W. STEIDLE 1962 109 s.

5. STROH, Liebeselegie 222; W. STROH 1983, 246; R.O.A.M. LYNE 1980, 65-81.

6. H.-P. STAHL, Propertius: «Love» and «War». Individual and State under Augustus, Berkeley 1985, 133-135.

7. K. NEUMEISTER, Die Überwindung der elegischen Liebe bei Properz (Libro 1-3), Frankfurt 1983.

Bibl.: G. LUCK, Probleme der römischen Liebeselegie in der neueren Forschung, ANRW 1, 3, 73, 361-368; N. HOLZBERG 1990 (v. *infra*).

L. ALFONSI, W. SCHMID, Elegie, RLAC 4, 1959, 1026-1061. * BARDON, v. lista de abreviaturas. * F. BEISSNER, Geschichte der deutschen Elegie, Berlin 1941. * E. BURCK, Römische Wesenszüge der augusteischen Liebeselegie, Hermes 80, 1952, 163-200; reed. en: E.B., Vom Menschenbild in der römischen Literatur, Heidelberg 1966, 191-221. * F. CAIRNS 1979: v. Tibulo. * E. CASTLE, Das Formgesetz der Elegie, ZÄsth 37, 1943, 42-54. * B.B. CROWTHER, C. Cornelius Gallus. His Importance in the Development of Roman Poetry, ANRW 2, 30, 3, 1983, 1622-1648. * A.A. DAY, The Origins of Latin Love-Elegy, Oxford 1938. * B. GENTILI, Epigramma ed elegia, en: L'épigramme grecque, Entretiens (Fondation Hardt) 14, Vandoeuvres-Genève 1967, 39-90. * M. GLATT, Die «andere Welt» der römischen Elegiker. Das Persönliche in der Liebesdichtung, Frankfurt 1991. * J. GRIFFIN, Augustan Poetry and the Life of Luxury, JRS 67, 1977, 17-26. * J. HOFFMANN, *Poeta* und *puella*. Zur Grundkonstellation der römischen Liebeselegie, tesis Erlangen 1976. * N. HOLZBERG, Die römische Liebeselegie. Eine Einführung, Darmstadt 1990. * E. HOLZENTHAL, Das Krankheitsmotiv in der römischen Elegie, tesis Köln 1967. * F. JACOBY, Zur Entstehung der römischen Elegie, RhM 60, 1905, 38-105; reed. en: F.J., Kleine philologische Schriften, vol. 2, Berlin 1961, 65-121. * D.F. KENNEDY, The Arts of Love. Five Studies in the Discourse of Roman Love Elegy, Cambridge 1993. * S. LILIA, The Roman Elegists' Attitude to Women, Helsinki 1965. * G. LUCK, The Latin Love Elegy, London 1959, 1969², al. 1961. * R.O.A.M. LYNE, The Latin Love Poets. From Catullus to Horace, Oxford 1980. * P. MURGATROYD, *Servitium amoris* and the Roman Elegists, Latomus 40, 1981, 589-606. * F.-H. MUTSCHLER 1985, v. Tibulo. * L. NICASTRI, Cornelio Gallo e l'elegia ellenistico-romana, Napoli 1984. * A.F. POTTS, The Elegiac Mode. Poetic Form in Wordsworth and Other Elegists, Ithaca, N.Y. 1967. * R. REITZENSTEIN, Zur Sprache der römischen Erotik, SHAW 1912, 12. * D.O. ROSS, Backgrounds to Augustan Poetry. Gallus, Elegy, and Rome, Cambridge 1975. * F. SKUTSCH, Aus Vergils Frühzeit, Leipzig 1901, reimp. 1982. * F. SKUTSCH, Gallus und Vergil. Aus Vergils Frühzeit II, Leipzig 1906. * A. SPIESS, *Militat omnis amans*. Ein Beitrag zur Bildersprache der antiken Erotik, tesis Tübingen 1930. * H.-P. STAHL 1985: v. Propercio. * W. STEIDLE, Das Motiv der Lebenswahl bei Tibull und Properz, WS 75, 1962, 100-140; v. también: W.S., Ausgewählte Aufsätze, Amsterdam 1987, 139-179. * STROH, Liebeselegie. * W. STROH, Die Ursprünge der römischen Liebeselegie. Ein altes Problem im Lichte eines neuen Fundes, Poetica 15, 1983, 205-246. * W. STROH, Quid de obsequio suo in amore poetae elegiaci senserint, en: Tredici secoli di elegia latina. Atti del Convegno internazionale, Assisi (1988) 1989, 25-62. * P. VEYNE, L'élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident, Paris 1983, ingl. Chicago 1988. * R. WHITAKER, Myth and Personal Experience in Roman Love-Elegy. A Study in Poetic Technique, Göttingen 1983. * WIMMEL, Kallimachos in Rom. * M. WYKE, The Elegiac Woman at Rome, PCPhS 213, 1987, 153-178. * J. C. YARDELY, The Elegiac Paraclausithyron, Eranos 76, 1978, 19-34.

TIBULO

Vida, cronología

Albio Tibulo nace en una familia adinerada del *ordo equester*; se duda que haya sido golpeado (1, 1, 19), como Virgilio y Propercio, por las confiscaciones de tierras de Octaviano en el año 41/40 a.C.; cuando habla de su pobreza, no se le puede tomar demasiado al pie de la letra: esto entra en el programa elegíaco. El poeta forma parte del círculo de M. Valerio Mesala Corvino, participa bajo su mando en la expedición contra los aquitanos[1] (1, 10) y canta (1, 7) su triunfo (septiembre del 27 a.C.). Tibulo no puede acompañar a Mesala a Oriente a causa de una enfermedad (1, 3). No se conoce el año del nacimiento del poeta. Se le coloca entre el 54 y poco después del 50 a.C.; en efecto, Horacio se dirige a él como a persona más joven (*carm.* 1, 33 y *epist.* 1, 4) y la diferencia de edad con respecto a Virgilio debe haber sido considerable.[2]

Tibulo muere poco después que Virgilio, por tanto o en el mismo año 19 a.C. o al comienzo del 18; el epigrama de Domicio Marso por la muerte de los dos poetas (cf. n. 2) perdería su efecto si la distancia cronológica fuese mayor. La datación en el 17 a.C. es, por eso, poco verosímil; la utilización de la *Eneida* en 2, 5 no nos obliga a fechar esta elegía después de la publicación póstuma del poema épico nacional, porque hay que tener en cuenta las recitaciones privadas.

El primer libro de las elegías se publicó después del triunfo de Mesala (1, 7), después, por tanto, de septiembre del 27 a.C. El libro segundo comprende solamente seis poemas; hoy se tiende a admitir también una publicación de este libro estando vivo el poeta.

Las otras composiciones recogidas en el *Corpus Tibullianum* proceden del círculo de Mesala, pero, según el juicio casi unánime de los estudiosos, no son obra de Tibulo. Ovidio, ciertamente, en su epicedio de Tibulo (*am.* 3, 9) menciona sólo a las mujeres de los dos primeros libros: Delia y Némesis.

Con toda probabilidad son también espúreos los dos priapeos atribuidos a Tibulo.[3]

---

1. La datación de la expedición aquitánica y asiática de Mesala es discutida; verosímilmente combatió en la Galia y en la España septentrional en el año 30 a.C. y fue a Siria como gobernador en el 28 a.C. (W. WIMMEL 1968, 249); la anticipación al 32 a.C. (P. GRIMAL, Les conséquences d'un *cursus*: Tibulle, Properce et Messalla, en: Mélanges d'archéologie, d'épigraphie et d'histoire offerts à J. CARCOPINO, Paris 1966, 433-444) es menos verosímil; por último H. TRÄNKLE 1990 (Appendix Tibulliana, v. *infra Ediciones*): actividad en Siria 30 ó 29; proconsulado de la Galia 28.

2. Se deduce del añadido *iuvenem* en el epigrama de Domicio Marso (*fr.* 7 MOREL = *fr.* 7 BÜCHNER).

3. Texto: G. LUCK, ed. 108-110; sobre ellos E.M. O'CONNOR, *Symbolum Salacitatis*. A Study of the god Priapus as a Literary Character, Frankfurt 1989, 34 s.; cf. además V. BUCHHEIT, Studien zum *Corpus Priapeorum*, München 1962, 65 n. 1; H. DAHLMANN, *Priapeum* 82: Ein Gedicht Tibulls?, Hermes 116, 1988, 434-445.

Compendio de las obras

1. Como el libro de las *Églogas* de Virgilio y el libro primero de las *Sátiras* de Horacio, el libro primero de Tibulo consta de diez composiciones ordenadas artísticamente. Las elegías primera, tercera y séptima están dedicadas a Mesala; Mesala es mencionado además en la quinta. A Delia la encontramos en la primera, segunda, tercera, quinta y sexta; el joven Márato establece un contrapunto en la cuarta, octava y novena; dos de estas elegías presentan rasgos didascálicos: en 1, 4 el dios Príapo enseña al poeta cómo se corteja a los muchachos; en 1, 8 Tibulo exhorta a una muchacha a corresponder al amor de Márato; la novena elegía contiene un rechazo del muchacho infiel. Se ve que en 1, 8 y 9 los dos temas del amor por los muchachos y por las mujeres, presentados por separado al comienzo del libro, están relacionados entre sí. La décima elegía, como pieza final de la colección, desarrolla la temática de la paz –el motivo de la «crítica de la época actual» une 1, 10 con 1, 1 y 1, 3, pero no de forma exclusiva. Así, en el primer libro aparece un artístico entrelazamiento de temas: los poemas a Delia se integran en elegías que tratan otros asuntos y tienen igualmente tendencia a presentarse en grupos de tres.

2. El libro segundo comienza con la descripción de una festividad campesina relacionada estrechamente con las composiciones inicial y final del primer libro. En el segundo lugar se coloca una poesía de cumpleaños dedicada a Cornuto, en el tercero un sorprendente rechazo de la idealización observada hasta entonces en Tibulo de la vida campesina, ya que ahora Némesis, la mujer que ha ocupado el lugar de Delia, se ha retirado al campo con otro. En sentido análogo la elegía cuarta subraya la total sumisión al dominio de Némesis. La elegía quinta celebra a Mesalino, la sexta contrapone la propia esperanza amorosa a la marcha a la guerra del amigo Macro y no ve la causa de la propia infelicidad en la amada, sino en la maldita alcahueta. En el centro del libro segundo están, pues, dos elegías a Némesis (3 y 4); están enmarcadas por dos homenajes a amigos (2 y 5) y por dos composiciones programáticas (1 y 6), que por un lado muestran a Tibulo como poeta de las divinidades campestres, por otro como enamorado. El tema «terruño» se termina con la primera mitad del libro (2, 3); el de la sumisión a la amada –independiente en 2, 4– es también un motivo principal en 2, 6. El libro segundo tiene, pues, estructura simétrica.

Hay un contraste entre los dos libros: en el libro primero Delia[1] desempeña un papel en cinco composiciones; el poeta sueña en una vida con ella en la tranquilidad del campo. El libro segundo se mantiene bajo el signo de otra mujer: Némesis. El tono es más duro e irónico que en el libro primero; la vida del campo debe quedar subordinada al servicio de Venus. El contraste intencionado de contenidos está flanqueado por enlaces formales: las composiciones del comienzo 2, 1 y 1, 1 se corresponden entre sí; la elegía final 2, 6 constituye una antítesis a 1, 1 y las tres composiciones sobre la fiesta de la recolección –un ulterior ciclo de tres– están repartidas en dos libros (1, 7; 2, 1; 2, 5). Todo esto hace pensar que los dos libros fueron ordenados por el poeta tal como los tenemos y que fueron publicados

1. Según Apul. *apol.* 10, un seudónimo de Plania.

durante su vida; el libro segundo completa al primero, pero no ha sido concebido necesariamente al mismo tiempo que éste.

Fuentes, modelos, géneros

Ya se ha hablado de las raíces de la elegía amorosa latina (v. p. 689 ss.). Para Tibulo, Galo es más importante que Propercio. La configuración literaria es ya inequívoca en las cinco composiciones dedicadas a Delia; se varían patrones poéticos conocidos como el *propemptikon* (1, 3) o el *paraclausithyron* (1, 2). La inspiración literaria es todavía más evidente en las elegías dedicadas al joven Márato (1, 4; 8; 9), que son comparables a epigramas del libro doce de la *Anthologia Palatina*. El tipo del poema con motivo de una fiesta (1, 7) está igualmente representado por dos veces en el libro segundo (2, 1; 2, 5). Cuando Tibulo compara la *inertia* con su milicia al servicio del amor empalma con un motivo de la comedia romana y ya, ciertamente, de la poesía helenística.[1] Eneas y Roma son vistos por Tibulo a través del prisma virgiliano.[2] Lucrecio está también presente, tanto como fuente filosófica como también como modelo literario.[3] Algunos juegos etimológicos hacen pensar en un conocimiento de Varrón,[4] que con su amor al piadoso pasado compesino da también, sin duda, una impronta al espíritu de los tiempos. La refinada técnica de imitación de Tibulo, que podemos documentar con seguridad en el caso de Virgilio, nos da una idea elevada de su competencia artística; se puede conjeturar, ciertamente, que Tibulo no estaba desprovisto de una cierta erudición helenística.[5] Los criterios cualitativos de los alejandrinos son vinculantes para él; pero su aversión por todo lo que es rebuscado y exagerado hace que el poeta encuentre un camino propio.

Técnica literaria

El procedimiento típicamente romano de la «mímesis de un animado discurso en primera persona»[6] del enamorado en forma de una elegía extensa está atestiguado desde Catulo. Desde este punto de vista Tibulo marca una cima: su discurso afectivo está organizado de un modo tan convincente que los pasajes engañan a los mismos expertos: un problema fundamental de la investigación tibuliana es, por

1. J. VEREMANS 1983.

2. V. BUCHHEIT, Tibull 2, 5 und die *Aeneis*, Philologus 109, 1965, 104-120; H. MERKLIN, Zu Aufbau und Absicht der Messallinus-Elegie Tibulls, en: W. WIMMEL, ed., Forschungen zur römischen Literatur, FS K. BÜCHNER, Wiesbaden 1970, 301-314; W. GERRESEN 1970; D.N. LEVIN, Reflections of the Epic Tradition in the Elegies of Tibullus, ANRW 2, 30, 3, 1983, 2000-2127; A. GOSLING 1987.

3. A. FOULON, Les *laudes ruris* de Tibulle, 2, 1, 37-80, REL 65, 1987, 115-131.

4. Convincente F. CAIRNS 1979, 90-99.

5. F. CAIRNS 1979.

6. C. NEUMEISTER 1986, 152.

eso, el de la estructura de las composiciones. De primera intención ésta parecía tan inasequible que se recurrió a transposiciones arbitrarias de versos, se consideró al poeta un diletante y se pusieron en duda, sin más, sus funciones cerebrales secundarias. Una percepción sagaz de sus elegías como una serie de cuadros desarrollados según un hilo soñador-asociativo marcó un progreso.[1] El planteamiento que ve a Tibulo como un «compositor»[2] que desarrolla varios temas en una elegía permite, finalmente, comprender el principio escondido bajo la superficie, que se explica, por ejemplo, en la simetría.[3] La alternancia sutil de excitación psicológica y equilibrio intelectual es un signo distintivo de la «meditación lírica».[4]

Al comienzo de las elegías una situación puede estar esbozada en forma epigramática –un elemento, igualmente, de la tradición helenística. Pero a continuación las líneas demasiado claras se atenúan. A diferencia de Ovidio, Tibulo renuncia a la elaboración marcadamente retórica de los detalles, como también de la estructura general de la composición. Llama la atención, en comparación, por ejemplo, con Propercio, el retroceso de la erudición mitológica. Como maestro de refinada sencillez nuestro poeta está próximo al creador de las *Églogas*.

Lengua y estilo

La lengua y el estilo[5] se distinguen por la medida y la elegancia. La maestría métrica tibuliana, especialmente la preferencia por palabras bisílabas en final de pentámetro, es aceptada ya como ejemplar por Ovidio. Tibulo trabaja con un patrimonio limitado de palabras y de ideas, que combina de manera siempre diversa –comparable en esto a poetas como Trakl. Tiene, de todos los elegíacos romanos, el estilo más puro, más elegante y más sobrio. Como César entre los prosistas, Tibulo es considerado entre los elegíacos el aticista y el clásico. *Tersus atque elegans* es llamado ya por Quintiliano (*inst.* 10, 1, 93).

Universo conceptual I: Reflexión literaria

Tibulo no emerge nunca de la ficción literaria con su propia persona y no se manifiesta casi nunca a propósito de su propia poesía. La subordina, por principio, al

1. F. KLINGNER 1951; U. KNOCHE 1956.

2. M. SCHUSTER 1930.

3. G. LIEBERG 1988; W. WIMMEL, Zur Rolle magischer Themen in Tibulls Elegie 1, 5, WJA NF 13, 1987, 231-248, arroja luz sobre las estructuras.

4. A. LA PENNA, L'elegia di Tibullo como meditazione lirica, en: S. MARIOTTI, ed., Atti... 1986, 89-140.

5. F. CAIRNS, Stile e contenuti di Tibullo e di Properzio, en: S. MARIOTTI, ed., Atti..., 47-59; C. NEUMEISTER 1986, 17-34 (bibl.).

amor, que concibe como sumisión a Venus; sin su Némesis no es capaz de componer ni un verso (2, 5, 111-114). «¡Fuera de aquí, Musas, sino ayudáis a quien ama!» (2, 4, 15). Todavía en la última composición (2, 6) se confiesa poeta de elegías amorosas, empleando el tópico apologético.[1] De acuerdo con el supuesto carácter «llorón» del género literario (*flebilis* 2, 4, 22; cf. 1, 4, 71 s.), el poeta se duele ante la puerta cerrada: aquí la elegía es entendida como *paraclausithyron*. Pero Tibulo conoce también un modo indirecto de cortejar: los muchachos deben ser complacientes con los poetas, porque éstos tienen el poder de conferir inmortalidad (1, 4, 61-66). Tibulo parece ser el primero que emplea en la elegía amorosa latina el *topos* de la inmortalización.[2] Tiene, en efecto, un alto concepto de la dignidad del poeta, sabe que está protegido por los dioses y se señala a sí mismo, en un contexto festivo, como profeta sagrado (2, 5, 113 s.).

Universo conceptual II

Tibulo no es ningún filósofo; el contenido esencial de su poesía puede obtenerse, por un lado, de sus temas principales, por otro, del tratamiento dialéctico de aspectos contrapuestos. Como amante, Tibulo es siervo de Venus. En numerosas elegías se trata un tema típicamente elegíaco, el *servitium amoris*. Asocia este motivo con el *topos* de la *inertia*, de una vida en un *otium* ininterrumpido, con el ideal del *vivere parvo contentum*.[3] Cualquier otra cosa debe ceder el paso al servicio de Venus, incluso el romanticismo agreste de la época augústea, con el que muchos lectores del primer libro identifican a Tibulo demasiado apresuradamente. Una lectura de 2, 3 nos muestra cuán dispuesto está el poeta a maldecir el campo idealizado hasta aquel momento. Es suficiente que la mujer amada se encuentre allí con otro o también que las elevadas pretensiones económicas de aquélla obliguen al poeta a renunciar al idilio campesino.

La presencia de dos amadas diferencia ya a Tibulo de los otros elegíacos; se añade el tema del amor pederástico,[4] que él une a la didascálica amorosa. La crítica del momento tiene mayor autonomía que en los otros elegíacos, como el rechazo de la riqueza y de la codicia (por ejemplo, 1, 1) y la exaltación de la paz (1, 10). El soldado y el comerciante, cuya forma de vida es el resultado de una evolución histórico-cultural –aquí interviene la influencia lucreciana– están representados por un universo contrapuesto, que es un obstáculo para la felicidad amorosa. Tibulo sueña con el retorno de la época primitiva, con su libertad. La multiplicidad

1. J. VEREMANS, Tibulle 2, 6. Forme et fond, Latomus 46, 1987, 68-86.
2. STROH, Liebeselegie 110-125; C. NEUMEISTER 1986, 137 s.
3. J. VEREMANS 1983.
4. M.J. MCGAAN, The Marathus Elegies of Tibullus, ANRW 2, 30, 3, 1983, 1976-1999.

de temas, tanto en el conjunto de la obra como en cada una de las elegías, nos permite considerar a Tibulo no sólo como un poeta de amor, sino como un poeta de su mundo personal.

El problema de la realidad de Delia-Plania, de Némesis y de Márato no nos permite avanzar más, sobre todo si se juzga sobre la base de la simpatía personal, considerando, por ejemplo, a Delia real, a Némesis y Márato imaginados. Tomas de postura en este terreno, tanto afirmativas como negativas, intervienen con mano igualmente gravosa en el mundo delicado del poeta y no son capaces de iluminarlo.

Por lo que respecta a la relación con Augusto, Tibulo muestra frente al príncipe una indiferencia mayor que otros augústeos. Esta actitud encuentra respuesta también en su pertenencia al círculo de M. Valerio Mesala. En el *Corpus Tibullianum* los nombres de César y de Augusto no aparecen nunca. La única elegía en la que cuestiones políticas juegan un gran papel es el homenaje a Mesalino (2, 5) con ocasión de su recepción en el colegio de los *quindecimviri sacris faciundis*. Las numerosas alusiones a la leyenda de Eneas y a los prodigios relacionados con la guerra civil quedan en el pasado: Tibulo no menciona ni a Augusto como descendiente de Eneas, ni la muerte de César, que en Virgilio (*georg.* 1, 464-514) había proporcionado la ocasión para la descripción de los prodigios.

La lista de las divinidades que aparecen en Tibulo es característica: el papel más importante corresponde a las divinidades del amor, siguen en segundo lugar las divinidades de la poesía, en el tercero las del suelo patrio y de la agricultura; en último lugar están Isis y Osiris, como anunciadores de la religiosidad de la época imperial. *Pax* y *Spes*, valores particularmente apreciados por Tibulo, son figuras alegóricas.

Las elegías de Tibulo abrazan diversas esferas de la realidad y elevan a tema la crítica de la época más explícitamente que otras obras del mismo género. Ciertamente Tibulo –que tiene él mismo una experiencia militar– no es un pacifista tan decidido como Propercio, pero apuesta con intensidad por el tema de la paz (1, 10). Lo que sorprende en la lectura de Tibulo, en comparación con Propercio, por ejemplo, es la capacidad del poeta para identificarse con situaciones diversas e interpretar varios papeles. Baste pensar en el contraste dialéctico entre las composiciones dedicadas a Márato y las dedicadas a Delia o también en la elevación de un sistema de valores ligados al campo en el primer libro y en su destrucción en el segundo. La creación de una obra literaria tan polivalente y rica en contrastes presupone una combinación específica de identificación y alejamiento y también un nivel elevado de autocontrol intelectual en el talento poético del poeta.

Tradición[1]

Los dos primeros libros fueron publicados presumiblemente de una vez durante la vida del poeta. Los aproximadamente 150 manuscritos que nos han llegado –todos recientes– contienen también a menudo a Catulo o a Propercio o a ambos. La tradición es mala. Aquí y allá sirven de ayuda florilegios medievales. En el Medievo tardío podrían haber existido dos o tres textos diversos o bien un manuscrito con *variae lectiones*; no es posible construir un estema. Las ediciones modernas se basan fundamentalmente en estos códices: Ambrosianus R. sup. 26 (A; s. XIV), Guelferbytanus Aug. 82, 6 fol. (G; s.XV), Vaticanus 3270 (V; s. XV). G. LUCK ha tomado la variante *violavit* de 1, 2, 81 del Bruxellensis Bibl. Reg. 14638 (X; s. XV).

El estado de la tradición deja un amplio margen para la crítica. Durante mucho tiempo no se comprendió la particular estructura de las elegías; se realizan, por eso, transposiciones de versos (SCALIGER), se altera el texto con conjeturas (MURETUS), o se admiten lagunas (HEYNE). La edición comentada del *Corpus Tibullianum* de Chr. G. HEYNE (Lipsiae 1777[2]) es una piedra miliar. Fue demostrado por J.H. VOSS[2] que las elegías de Lígdamo no son de Tibulo. La *recensio* fue completada por C. LACHMANN, 1829, sin embargo, con manuscritos inadecuados.

Pervivencia[3]

De la consideración gozada por Tibulo en la Antigüedad son testimonio las composiciones horacianas dirigidas a él (*carm.* 1, 33; *epist.* 1, 4), el poético elogio fúnebre de Ovidio (*am.* 3, 9) y las múltiples imitaciones tibulianas del mismo poeta, incluso en el poema didascálico y en el épico. Veleyo (2, 36) lo incluye, junto con Ovidio, entre los *perfectissimi in forma operis sui*. Quintiliano celebra su estilo (v. *supra*). Marcial (14, 193) atestigua que en su tiempo los dos libros tibulianos se regalan con ocasión de fiestas. Sidonio Apolinar cita al elegíaco (*carm.* 9, 260; *epist.* 2, 10, 6).

En el Medievo el *Corpus Tibullianum* es poco leído; en Francia es conocido por el poeta latino Hildebert de Lavardin († 1133), que inaugura la época de la cultura cortesana. En el tardomedievo se conocen sólo colecciones de extractos tibulianos reunidos ordinariamente en Francia.

En la época moderna Jacopo Sannazaro († 1530) en su obra pastoral *Arcadia* para las descripciones de la vida campestre y del paisaje se remonta entre otros a Tibulo. El humanista calabrés A.J. (= Gi.) Parrhasius († 1522) escribe un co-

1. V. las *praefationes* de las ediciones; G. LUCK, Studien zur Textgeschichte Tibulls, en: J. DUMMER y otros, ed., Texte und Textkritik. eine Aufsatzsammlung, Berlin 1987, 331-349; U. PIZZANI, Le vite umanistiche di Tibullo, Res publica litterarum 5, 1, 1982, 253-267; J.G. TAIFACOS, A Note on Tibullus' Indirect Tradition, Philologus 129, 1985, 155-159.

2. Musenalmanach 1786, 81 (nota) y traducción tibuliana, Tübingen 1810, XVII-XX.

3. HIGHET, Class. Trad., Índice s.v.; M. VON ALBRECHT, De Ovidio Tibulli imitatore, en: De Tibullo eiusque aetate, Academia Latinitati fovendae, Commentarii 6, Romae 1982, 37-45.

mentario de Tibulo.[1] En Italia se extiende la influencia de Tibulo desde el Renacimiento[2] hasta Carducci († 1907). Francia es, una vez más, un centro de supervivencia de los poetas elegíacos.[3] En las poéticas francesas del siglo XVI las composiciones de Tibulo tienen carácter ejemplar para el género de la elegía. Tibulo goza de una predilección general entre los poetas de la Pléïade, que mencionan su nombre y utilizan sus elegías tanto en lo relativo a motivos, como al lenguaje. El mayor influjo lo ejerció en la obra de Pierre Ronsard († 1585). Conceptos tibulianos fueron reelaborados también por Rémy Belleau († 1577).

La Fare († 1712) traduce algunas elegías de Tibulo. En 1712-1713 fue publicada por Jean de la Chapelle († 1723) una novela tibuliana con numerosas imitaciones y traducciones libres de composiciones del *Corpus Tibullianum*. Voltaire († 1778) se aproxima al poeta latino con escepticismo. En la segunda mitad del siglo XVIII Tibulo es preferido a los otros elegíacos romanos por la sinceridad de los sentimientos que expresa: Duc de Mancini-Nivernais († 1798), Ponce Denis Ecouchard Le Brun († 1807), Jean-François de la Harpe († 1803), Evariste-Désiré de Forges de Parny († 1814), llamado por sus contemporáneos el «Tibulo francés», Antoine de Bertin († 1790) y André Chénier († 1794) introducen motivos y versos de las elegías de Tibulo en sus composiciones poéticas. Joven y enamorado, Chateaubriand († 1848) descubre en Tibulo sus propios problemas.[4]

Tampoco la poesía alemana –piénsese, por ejemplo, en las *Römische Elegien* de Goethe– se ha substraído a la influencia tibuliana. Goethe se hace leer la traducción tibuliana del poeta y médico alemán Joh. Ferd. Koreff (1810) y la coteja con el original. El homenaje más hermoso procede, sin más, de la pluma de Eduard Mörike († 1875):[5]

Tibulo

Como el cambiante viento en todas direcciones los altos
sembrados en suave impulso curvados revuelve,
Tibulo enfermo de amor, así inestables corren, así atractivos
tus poemas ondeando, mientras el dios te asedia.

La clasificación histórico-literaria de Tibulo presenta dificultades. Quizá es correcto considerarlo continuador de Cornelio Galo (Ov. *trist.* 4, 10, 53). A diferencia de en Propercio, en Tibulo no está en el centro solamente una amante y el adorno

1. L. CASTANO, Il commento di A.J. Parrasio a Tibullo, Vichiana 14, 1985, 117-121.

2. P. ej. Luigi Alamanni, *Felicità dell'amore* (siglo XV) y las elegías de Pietro Bembo en honor de Lucrezia Borgia.

3 M. ECKLE, Tibull in der französischen Versdichtung, tesis Tübingen 1955 (mecanografiada).

4. *Mémoires* 2, 3; CONTE LG 329.

5. Mörike acogió en su *Classische Blumenlese* (1840) cinco elegías de Tibulo (1, 1; 3; 4; 8; 10) y seis composiciones sobre Sulpicia y Cerinto (4, 2; 3; 5; 6; 7; 11).

mitológico retrocede. Además Tibulo no usurpa (como Propercio 1, 11, 53 s.) los criterios de valor del sentimiento familiar romano. Lo augústeo en sentido político pierde terreno. La vida en el campo tiene un papel mayor que en otros elegíacos. También la temática de la paz tiene mayor autonomía. La elegía de Tibulo ya no es neotérica y no está todavía fuertemente retorizada. Su realización consiste en haber adaptado la multiplicidad temática helenística a un universo lingüístico y conceptual cuya dignidad de clásico se basa en una rigurosa selección.

De los grandes poetas augústeos, Tibulo es el relativamente menos investigado. Como consecuencia de la elegancia de sus versos los profundos contrastes y contradicciones de su carácter son, a menudo, ignorados. A pesar de que muchos aspectos de su poesía parecen, en apariencia, fácilmente accesibles, es uno de los autores latinos más difíciles y enigmáticos.

Corpus Tibullianum

El libro tercero, a menudo dividido en tercero y cuarto a partir del humanismo, transmitido bajo el nombre de Tibulo con los dos primeros, no es obra de Tibulo. Desde J.H. VOSS las seis primeras composiciones del libro tercero se atribuyen a un Lígdamo. También el *Panegyricus* de Mesala (3, 7) y las composiciones sobre Sulpicia y Cerinto (3, 8-12) son consideradas falsas.[1]

Las composiciones 3, 13-18 se presentan como cartas de Sulpicia, sobrina de Mesala.

Lígdamo

Las seis elegías de un poeta del círculo de Mesala, llamado Lígdamo,[2] tratan del amor de éste por Neera. La amada le ha abandonado; él espera conquistarla de nuevo regalándole el libro de sus poemas (3, 1). Si Neera no se convierte en su esposa, Lígdamo no ve más alternativa que la muerte (3, 2). Una felicidad modesta con ella es más preciosa que cualquier riqueza; otra vez la muerte sirve de fondo (3, 3). Durante el sueño Apolo se aparece al poeta y le dice que Neera ama a otro, pero que es posible hacerla cambiar de idea con lamentos seductores (3, 4). Golpeado por la enfermedad, el poeta dice adiós a la vida (3, 5). El final del ciclo está constituido por una plegaria a Baco. Lígdamo se esfuerza inútilmente por olvidar a Neera (3, 6).

Las elegías muestran contactos con Tibulo y Ovidio. El año de nacimiento (43 a.C.),

1. K. BÜCHNER, Die Elegien des Lygdamus, Hermes 93, 1965, 65-112.

2. K. BÜCHNER, *ibid.* (Lígdamo precedente de Ovidio); en contra O. SKUTSCH, Zur Datierung des Lygdamus, Philologus 110, 1966, 142-146 (falsificación de poesía de juventud de Ovidio); STROH, Liebeselegie 126-140 (bibliogr.); E. COURTNEY, Problems in Tibullus and Lygdamus, Maia NS 39, 1987, 29-32; L. DURET, Dans l'ombre des plus grands: I. Poètes et prosateurs mal connus de l'époque augustéenne, ANRW 2, 30, 3, 1983, 1461-1467; M. PARCA, The Position of Lygdamus in Augustan Poetry, en: C. DEROUX, ed., Studies in Latin Literature and Roman History 4, Coll. Latomus 196, Bruxelles 1986, 461-474; según H. TRÄNKLE (v. Ediciones) 2; 58-63, Lígdamo es postovidiano (s. I d.C.).

en el que «dos cónsules cayeron víctimas del mismo destino» (3, 5, 17 s.) hace pensar en Ovidio (*trist.* 4, 10, 5 s.); pero el verso también ha sido puesto en relación con el año 49 a.C., lo que, por otra parte, supone la variante *cessit*. Algunos calculan una fecha de nacimiento todavía anterior[1] y creen que el nombre Lygdamus es una grecización de Albius, es decir Tibulo. A pesar de los numerosos contactos con este poeta, esta identificación presenta dificultades: las elegías de Lígdamo son, en proporción, considerablemente más breves que las tibulianas; se atienen más rígidamente a un tema correspondiente determinado; las formulaciones son con frecuencia más enérgicas y muestran una agudeza epigramática y también en ciertos pasajes una estructura retórica que parece preanunciar a Ovidio. Lígdamo, por otra parte, está separado de Ovidio por una cierta ingenuidad y profundidad de sentimiento; difícilmente podrá tratarse de una obra de juventud del nacido entre los pelignios. Existían ciertamente en Roma más autores de los que nuestra sabiduría de escuela soñó, nacidos también en el mismo año que Ovidio. También la métrica, que no evita palabras de tres o más sílabas en final de verso, se diferencia del arte del verso de Tibulo y Ovidio. Una datación en el siglo I d.C. –¿falsificación de una poesía de juventud de Ovidio?– ofrece igualmente dificultades debido a la apariencia «antigua» de motivos y de lenguaje presentada por nuestros poemas. De cualquier modo, estas honestas elegías merecen, por su frescura, ser substraídas al olvido.

Panegyricus Messallae

El *Panegyricus* de Mesala (3, 7)[2] desarrolla en la parte introductoria el tema de la humildad del autor (1-27) y de la grandeza de Mesala, que supera a la de sus antepasados (28-39). Sus empresas en la guerra y en la paz se mantienen en equilibrio (40-44). Ante la asamblea popular y ante los jueces es más elocuente que Néstor y Odiseo, cuyas aventuras se enumeran en un *excursus* (45-81).[3] Las habilidades militares de Mesala no son inferiores (82-105), como muestra una relación de las poblaciones vencidas (106-117). Presagios favorables auguran las victorias futuras y los triunfos de Mesala sobre el universo, que son descritos aquí (118-176). La introducción personal encuentra correspondencia, en virtud de una composición anular, en el epílogo (1-39 y 177-211). La primera y la última sección principal son ampliadas mediante *excursus* (52-78; 151-174). Un refinamiento particular consiste en que el autor, al comienzo, renuncia a componer poesía cosmológica (18-23), pero después la gloria universal de Mesala le obliga a presentar una imagen del mundo. También el motivo de la *recusatio* vuelve de nuevo, a modo de marco (18 y 179 s.), desarrollado aquí como un

1. L. PEPE 1948.

2. L. DURET, Dans l'ombre del plus grands: I. Poètes et prosateurs mal connus de l'époque augustéenne. ANRW 2, 30, 3, 1983, especialm. 1453-1461; J. HAMMER, Prolegomena to an Edition of the *Panegyricus Messallae*. The Military and Political Career of M. Valerius Messala Corvinus, New York 1925; R. PAPKE, *Panegyricus Messallae* und *Catalepton* 9. Form und gegenseitiger Bezug, en: P. KRAFFT, H.J. TSCHIEDEL, ed., Concentus hexachordus. Beiträge zum 10. Symposion der bayerischen Hochschullehrer für klassische Philologie in Eichstätt 1984, Regensburg 1986, 123-168; H. SCHOONHOVEN, The *Panegyricus Messallae*. Date and Relation with *Catalepton* 9, ANRW 2, 30, 3, 1983, 1681-1707.

3. D.F. BRIGHT, The Role of Odysseus in the *Panegyricus Messallae*, QUCC NS 17, 1984, 143-154.

cumplido hacia el poeta Valgio. No es casualidad que la enumeración de las victorias auténticas de Mesala comience exactamente en el centro del panegírico (106). A propósito del autor –desconocido– nos enteramos por la composición de que anteriormente era rico, pero en ese momento depende de la ayuda de Mesala. La época de composición[1] se coloca, sin más, entre el 31 y el 27 a.C., porque el triunfo de Mesala no se menciona.

Sulpicia y Cerinto

Pasamos ahora a las composiciones sobre Sulpicia y Cerinto.[2] Una gracia particular unida a una sobria erudición, marca la composición que rinde homenaje a Sulpicia en ocasión de la fiesta de las calendas de marzo (3, 8). La preocupación de Sulpicia por Cerinto, que está de caza, se indica veladamente con el paralelo igualmente alusivo de la leyenda de Venus y Adonis (3, 9). El poeta ruega a Apolo por Sulpicia, enferma, y consuela a Cerinto (3, 10). En el cumpleaños de Cerinto, Sulpicia pide a los dioses que le den amor y fidelidad. Sulpicia disimula con particular donaire el hecho de que la reserva de Cerinto obliga a la muchacha al papel de cortejadora: «¿qué importa si me pide sin palabras o explícitamente?» (3, 11). Sulpicia celebra su cumpleaños. Pero ella no se ha embellecido solamente para la diosa y pide en secreto por la realización de su amor (3, 12).

Las cinco composiciones que tratan de Sulpicia y Cerinto se distinguen por su brevedad, por su coherencia temática y finalmente por su comprensión de la psique femenina. Deben ser obra de un verdadero poeta y no simple juego literario de un diletante con dotes.

Sulpicia

Las composiciones epigramáticas 3, 13-18 son consideradas hoy, en general, obra de Sulpicia;[3] el lenguaje constituido por alusiones y la dificultad de reconstruir la situación supuesta hacen pensar, efectivamente, en poesía de ocasión. Los versos poseen el encanto de la inmediatez. El *carmen* 18 expresa el arrepentimiento de la poetisa por haber dejado solo

---

1. Sobre el problema de la cronología, B. RIPOSATI 1967², 62 s., ofrece un resumen; según H. TRÄNKLE (v. *Ediciones*) 2; 179-184, seguramente postovidiano (inicio del s. II).

2. R. ZIMMERMANN, Die Autorschaft Tibulls an den Elegien 2-6 des 4. Buches, Philologus 83, 1928, 400-418 (contra la autenticidad tibuliana); R. FEGER, W. WILLIGE, Albius Tibullus, Cerinthus und Sulpicia (3, 8-12), Gymnasium 61, 1954, 338-345; R.W. HOOPER, A Stylistic Investigation into the Third and Fourth Books of the Corpus Tibullianum, tesis New Haven 1975; J.-P. BOUCHER, À propos de Cérinthus et de quelques autres pseudonymes dans la poésie augustéenne, Latomus 35, 1976, 504-519; S.C. FREDERICKS, A Poetic Experiment in the Garland of Sulpicia (Corpus Tibullianum 3, 10), Latomus 35, 1976, 761-782; cf. también S. y V. PROBST (n. siguiente).

3. *Bibl.*: H. HARRAUER 1971, 59 s.; E. BRÉGUET, Le roman de Sulpicia, Élégies IV 2-12 du Corpus Tibullianum, Genève 1946; H. MAC L. CURRIE, The Poems of Sulpicia, ANRW 2, 30, 3, 1983, 1751-1764; D. LIEBS, Eine Enkelin des Juristen Servius Sulpicius Rufus, en: Sodalitas. Scritti in onore di A. GUARINO, Napoli 1984-1985, vol. 3, 1455-1457; N.J. LOWE, Sulpicia's Syntax, CQ 38, 1988, 193-205; M.S. SANTIROCCO, Sulpicia Reconsidered, CJ 74, 1979, 229-239; H. TRÄNKLE (v. *infra*, Ediciones) 2; 258-260; 300 fecha 3, 13-18 entre 25 y 20 a.C., 3, 8-12 poco después de Ovidio; cf. también S. y V. PROBST, Frauendichtung in Rom. Die Elegien der Sulpicia, AU 25, 6, 1992, 19-36.

al amado la noche anterior, sin mostrar sus verdaderos sentimientos. La primera de las composiciones de Sulpicia testimonia igualmente un carácter sincero. Su felicidad amorosa llena de orgullo y de gozo a la poetisa y rechaza lejos de sí toda simulación. En sus versos trazados con desenvoltura aparecen siempre, junto a pasajes difíciles que todavía dejan entrever una lucha con el lenguaje, formulaciones nuevas que sorprenden, como 13, 9: *pecasse iuvat* («mi pecado me llena de alegría»), o también se ve cómo se revela el orgullo romano contra las convenciones: *Vultus componere famae / taedet*; *cum digno digna fuisse ferar* (13, 9 s.). La aproximación inmediata del masculino y del femenino del mismo adjetivo es reveladora. Una separación de nombre y adjetivo refleja el contraste de sentimientos: *ardorem cupiens dissimulare meum* (18, 6).

Es digna de atención la habilidad con que las composiciones 3, 8-12 están unidas a los epigramas de Sulpicia. La última elegía de aquel grupo puede ser considerada directamente como la preparación del primer epigrama de Sulpicia: compárense las palabras finales *adsit amor* de 3, 12, 20 con las palabras iniciales *tandem venit amor* de 3, 13, 1, o también la plegaria a Venus de 3, 11, 13-16 con la realización de 3, 13, 5. Del mismo modo se corresponden las dos composiciones para un cumpleaños (3, 14 y 15 y 3, 11 y 3, 12 respectivamente) y las poesías motivadas por enfermedad 3, 17 y 3, 10. Que el libro no carece de unidad lo demuestra también la correspondencia entre 3, 3 y 3, 19; la comparación –aquí preocupación de los enamorados, allá promesa de fidelidad de la amada– no obliga, sin embargo, a identificar al *Tibullus* de 3, 19[1] con Cerinto. También el tema «de la infidelidad del cónyuge» es tratado respectivamente desde el punto de vista de la mujer (3, 16) y del hombre (3, 20).

No hay que excluir, por tanto, que las elegías de 3, 7 a 3, 20 formen un ciclo. Los epigramas de Sulpicia forman un núcleo. Un poeta de delicada sensibilidad (¿Tibulo?) compuso poesías que les sirviesen de pareja y las introdujo en un contexto más amplio. En cualquier caso, el libro tercero del *Corpus Tibullianum* es un testimonio de una activa acción recíproca entre los talentos poéticos del círculo de Mesala. Habla también en favor de la magnanimidad de Mesala, el hecho de que en la colección haya podido entrar no sólo el *Panegírico*, sino también el revés realmente impertinente de Sulpicia contra él (3, 14).

Examinando los dos primeros libros hemos afirmado en qué alta medida Tibulo debe haber poseído la capacidad de identificarse con personas y con situaciones diversas, de cambiar de punto de vista y de representar un mundo personal. La riqueza de figuras y la multiplicidad de voces y de puntos de vista en el libro tercero, como también la insólita capacidad de identificación en el ciclo de Cerinto (3, 8-12), concuerdan muy bien con la actitud que hace también comprensible cómo se ha podido acordar que una obra colectiva semejante haya quedado asociada al nombre de Tibulo.

1. W. EISENHUT, Die Autorschaft der Elegie 3, 19 im Corpus Tibullianum, Hermes 105, 1977, 209-223 (para la autenticidad de Tibulo); H. TRÄNKLE tiene 3, 19 por una falsificación. Según él, es difícil que 3, 20 haya sido escrito antes del 2.º libro de Tibulo (*ibid.* 2; 323 ss.; 335).

Ediciones: Editio princeps: VINDELINUS DE SPIRA, Valerii Catulli Veronensis, poetae clarissimi, carmina. Albii Tibulli Equitis Romani poetae elegiae. Aurelii Propertii Umbri Mevani Carmina. P. Papinii Statii Surculi Sylvarum liber ad Stellam, Venetiis 1472, Bl. 37a-65a. * Primera edición suelta: FLORENTIUS DE ARGENTINA, Albii Tibulli carminum libri IV et Ovidi Epist. Sapphus ad Phaonem, probablemente Venetiis hacia 1472, Bl. 1a-42b. * CH. G. HEYNE (TC, Index), Lipsiae 1777[2] * C. LACHMANN, Berlin 1829. * K.F. SMITH (TC), New York 1913, reimp. 1964. * J.P. POSTGATE, Oxford 1915. * R. HELM (TTrN), Berlin 1968[3]. * M.C.J. PUTNAM (C), Norman 1973. * F.W. LENZ (= LEVY) et G.C. (= K) GALINSKY, Lugduni Batavorum 1974[2]. * G. LUCK, Stutgardiae 1988. * J.P. POSTGATE, G.P. GOOLD (TTr), London 1988. * G. LEE (TTrN), Leeds 1990[3]. * *Libro 1*: P. MURGATROYD (C), University of Natal, Pietermaritzburg 1980. * *Libro 2:* P. MURGATROYD (TC), Oxford 1994. * *Libro 3 (Appendix Tibulliana)*: H. TRÄNKLE (C), Berlin 1990 (fundamental). ** *Índice, concordancia*: S. GOVAERTS, Le Corpus Tibullianum. Index verborum et relevés statistiques. Essai de méthodologie statistique, La Haye 1966. * E.N. O'NEIL, A Critical Concordance of the Tibullan Corpus, New York 1963.* H. MORGENROTH, D. NAJOCK, A. NOWOSAD, Concordantia in Corpus Tibullianum, Hildesheim 1995. ** *Bibl.*: H. HARRAUER, A Bibliography to the Corpus Tibullianum, Hildesheim 1971. * G. RADKE, Auswahlbericht zur augusteischen Dichtung (1952-1959), Gymnasium 66, 1959, 319-347. * Íd., Augusteische Dichtung (selección), (1957-1963), Gymnasium 71, 1964, 72-108. * R.J. BALL, Recent Work on Tibullus (1970-1974), Eranos 73, 1975, 62-68. * H. DETTMER, The «Corpus Tibullianum» (1974-1980), ANRW 2, 30, 3, 1983, 1962-1975.

L. ALFONSI, Albio Tibullo e gli autori del Corpus Tibullianum, Milano 1946. * R.J. BALL, The Politics of Tibullus: Augustus, Messalla, and Macer, GB 10, 1981, 135-142. * R.J. BALL, Tibullus the Elegist. A Critical Survey, Göttingen 1983. * D. F. BRIGHT, *Haec mihi fingebam*. Tibullus in his World, Leiden 1978. * F. CAIRNS, Tibullus. A Hellenistic Poet at Rome, Cambridge 1979. * J.M. FISHER, The Life and Work of Tibullus, ANRW 2, 30, 3, 1983, 1924-1961. * H. GEIGER, Interpretationen zur Gestalt Amors bei Tibull, Zürich 1978. * W. GERRESSEN, Tibulls Elegie 2, 5 und Vergils *Aeneis*, tesis Köln 1970. * A. GOSLING, Tibullus 2, 5 and Augustan Propaganda, EMC 31, 1987, 333-339. * M. HENNIGES, Utopie und Gesellschaftskritik bei Tibull. Studien zum Beziehungsgeflecht seiner dichterischen Motive (Corpus Tibullianum Buch I und II), Frankfurt 1979. * F. KLINGNER, Tibulls Geburtstagsgedicht an Messalla (1, 7), Eranos 49, 1951, 117-136. * U. KNOCHE, Tibulls früheste Liebeselegie? (Tibull 3, 19), en: Navicula Chiloniensis, FS F. JACOBY, Leiden 1956, 173-190. * H. KREFELD, Liebe, Landleben und Krieg bei Tibull, tesis Marburg 1952. * G. LIEBERG, Strukturalistische Analyse von Tibull 1, 5, Arezzo 1988. * D. LITTLE, Politics in Augustan Poetry, v. Literatura augústea. * G. LUCK, Studien zur Textgeschichte Tibulls, en: J. DUMMER, ed., et al., Texte und Textkritik. Eine Aufsatzsammlung, Berlin 1987, 331-349. * R.O.A.M. LYNE, The Latin Love Poets, v. Elegie. * S. MARIOTTI, ed., Atti del convegno internazionale di studi in Albio

Tibullo (Roma-Palestrina 1984), Roma 1986. * C. MEILLIER, La composition numérique de Tibulle I et II, Eos 73, 1985, 269-276. * H. MERKLIN, Zu Aufbau und Absicht der Messalinus-Elegie Tibulls, en: W. WIMMEL, ed., Forschungen zur römischen Literatur. FS K. BÜCHNER, Wiesbaden 1970, 301-314. * F.-H. MUTSCHLER, Die poetische Kunst Tibulls. Struktur und Bedeutung der Bücher 1 und 2 des Corpus Tibullianum, Frankfurt 1985. * C. NEUMEISTER, Tibull. Einführung in sein Werk, Heidelberg 1986. * C. NEUMEISTER, Tibull in der Reihe der vier Elegiker, en: V.F. ROLAND, ed., Ainigma, FS H. RAHN, Heidelberg 1987, 219-240. * C. NEUMEISTER, Tibulls Rom-Elegie (2, 5), en: Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F. DELLA CORTE 3, 1987, 157-172. * L. PEPE, Tibullo minore, Napoli 1948. * M. D. REEVE, L'elegia 2, 6 di Tibullo, en: S. MARIOTTI, ed., Atti ..., 61-67. * B. P. POWELL, The Ordering of Tibullus Book 1, CPh 69, 1974, 107-112. * B. RIPOSATI, Introduzione allo studio di Tibullo, Milano 1967². * M. SCHUSTER, Tibull-Studien. Beiträge zur Erklärung und Kritik Tibulls und des Corpus Tibullianum, Wien 1930. * Simposio Tibuliano. Conmemoración del Bimilenario de la muerte de Tibulo, Murcia 1985. * STROH, Liebeselegie 110-125. * H. TRÄNKLE, Zu Tibulls erster Elegie, MH 42, 1985, 174-182. * J. VEREMANS, Le thème élégiaque de la *vita iners* chez Tibulle et Properce, en: H. ZEHNACKER, G. HENTZ, ed., Hommages à R. SCHILLING, Paris 1983, 423-436. * R. WHITAKER, Myth and Personal Experience in Roman Love Elegy, v. Elegie. * M. WIFSTRAND SCHIEBE, Das ideale Dasein bei Tibull und die Goldzeitkonzeption Vergils, Uppsala-Stockholm 1981. * W. WIMMEL, Der frühe Tibull, München 1968. * W. WIMMEL, Tibull und Delia. Primera parte: Tibulls Elegie 1, 1, Wiesbaden 1976. * Íd., Tibull und Delia. Segunda parte: Tibulls Elegie 1, 2, Wiesbaden 1983.

PROPERCIO

Vida, cronología

Sexto Propercio nació hacia la mitad del siglo I a.C. en Asís (4, 1, 125); se cree que allí se descubrió su casa en los restos de un edificio romano cuyas paredes están adornadas con frescos y con versos griegos:[1] es, con la finca sabina de Horacio, la única morada de un poeta latino que ha llegado hasta nosotros. Su padre, perteneciente a una ilustre estirpe, murió pronto (4, 1, 127 s.). Entre las experiencias juveniles más duras del poeta se cuenta la guerra de Perugia (cf. 1, 21; 1, 22).[2] En el año 41 a.C. pierde una parte de sus propiedades a causa de las distribuciones de tierras de los triumviros (4, 1, 130). Propercio renuncia a la carrera pública.

1. M. GUARDUCCI, La casa di Properzio a Assisi, en: *Bimillenario...* 137-141.

2. La forma en que Propercio reviste detalles autobiográficos la pone en claro S. DÖPP, Properzens Elegie 1, 22. Eine unvollständige Sphragis?, en: FS F. EGERMANN, ed. W. SUERBAUM, F. MAIER, G. THOME, München 1985, 105-117.

Su primera colección poética, la llamada *Monobiblos* (Mart. 14, 189), canta su amor por Cintia. Este seudónimo, bajo el que (según Apul. *apol.* 10, 2) se esconde Hostia,[1] aproxima a la amada a la esfera de Apolo. El libro difícilmente habrá salido después del 28 a.C.; en efecto, la consagración del templo de Apolo Palatino sólo se menciona en el libro segundo. Ya a partir de éste vemos al poeta convertido súbitamente en famoso, como miembro del círculo de Mecenas (2, 1; 3, 9). De los libros que siguieron al primero, el segundo apareció poco después de la muerte de Galo, esto es, después del 26 a.C. (2, 34, 91 s., cf. 2, 30, 37-40), el tercero poco después del 23: Marcelo no está ya entre los vivos y se utilizan las *Odas* de Horacio. El libro cuarto se publicó sólo después del 16 a.C.

En la poesía de Propercio tienen un papel importante sus amigos: así Tulo, al que se dirige en cuatro elegías del libro primero (cf. también 3, 22). Propercio nombra además a Baso, probablemente el yambógrafo, y al épico Póntico. Otros dos poetas son designados con seudónimos: un trágico, Linceo, que se había enamorado de Cintia (2, 34), y un Demofoonte –probablemente Tusco– que canta a una Filis (Prop. 2, 22; cf. Ov. *Pont.* 4, 16, 20). Son nombrados además Póstumo y Gala (3, 12); Gala es, verosímilmente, una pariente de Propercio. En 1, 5; 10; 13 y 20 aparece un Galo (presumiblemente Elio Galo) como amigo íntimo de Propercio; después no se habla más de él; fue sucesor de Cornelio Galo en la prefectura de Egipto. Propercio habla de Virgilio con respeto; no nombra a Horacio, pero en ciertos pasajes le sigue más de lo que se ha admitido hasta ahora (cf. 4, 1 b con *epod.* 17).

Propercio murió lo más tarde en torno al nacimiento de Cristo, ya que su mención en los catálogos poéticos (Ov. *ars* 3, 333; 536; *rem.* 764) presupone, sin más, de conformidad con la praxis antigua de citar (cf. Ov. *trist.* 2, 465), su muerte.

Compendio de las obras

1. El libro primero presenta al comienzo a Cintia (1 y 2), al final a Propercio (22). El poeta se dirige al destinatario del libro, Tulo, en la primera y en la última composición; además están dedicadas a él las elegías 6 y 14; alocuciones a Tulo enmarcan, pues, la primera y la tercera parte del libro (1-6 y 14-22).

La parte central (7-13) está constituida por dos conjuntos unitarios: dos elegías a Póntico (7 y 9) enmarcan la composición doble 8 a y b; de igual modo, las elegías 10 y 13 dirigidas a Galo sirven de marco a la pareja de composiciones sobre la ausencia de Cintia (11 y 12).[2]

La tercera parte del libro constituye bajo muchos aspectos un paralelo de la primera:

1. En el libro segundo el elemento literario-convencional en Cintia pasa más decididamente a primer plano: M. WYKE, Written Woman. Propertius' *scripta puella*, JRS 77, 1987, 47-61; en el libro primero «tópico de la utilidad» y «realismo» son también, naturalmente, convenciones literarias.

2. Sobre 8 A y 11 como piezas correspondientes: E. BURCK, *Mutat via longa puellas*: Properz 1, 8 A und 1, 11, Gymnasium 95, 1988, 193-206.

en una y otra, elegías a Tulo tienen la función de marco y aparece además una amonestación a la amada (2 y 15), mientras a la visita a Cintia (3) se contrapone el lamento ante la puerta cerrada (16).

Desde el punto de vista del contenido, hay un contraste entre la inseparabilidad de los amantes en las elegías 4; 6 y 8 y la ausencia de Cintia en 11 y 12 y de Propercio en 17 y 18. Hacia el final el tema de la muerte introduce una nueva elevación (19-21). En el libro primero domina, pues, la tendencia a aproximar de vez en cuando dos composiciones afines utilizando como marco la dedicatoria a amigos. El *Monobiblos* es, sin duda, el libro de Cintia, pero también, accesoriamente, un «libro de los amigos», aunque –de acuerdo con el natural fogoso del poeta– la distinción entre amigos, rivales y enemigos es débil.[1]

2. La estructura de los libros segundo y tercero –simétrica, en principio, en ambos casos– es más complicada. El libro segundo consiste en una serie de parejas de composiciones de tema afín (así 2, 6 y 2, 7 concluyen con juramentos de fidelidad, 2, 8 y 2, 9 con pensamientos de muerte); pueden resultar también grupos de cuatro muy contradictorios (2, 14 s. felicidad amorosa, 2, 16 s. sufrimiento de amor). El marco lo constituyen la primera y la última elegía;[2] en ellas Propercio defiende su elección de la poesía de amor frente a la épica. Recientemente vuelve a ganar terreno la vieja propuesta[3] de dividir el libro segundo en dos mitades. Temática y estructuralmente las doce primeras composiciones se parecen entre sí; 2, 13 contiene elementos programáticos y marca una cesura.[4]

3.[5] Subrayamos algunos rasgos comunes en la estructura de los dos libros intermedios: las composiciones programáticas sobre la poesía (2, 1; 2, 34; 3, 1) y las de adiós a Cintia (3, 24 y 25) constituyen las pilastras angulares. Estas dos últimas elegías confirman también una vez más la tendencia a tratar un tema en dos composiciones inmediatamente sucesivas; muchas veces se puede dudar si se trata de elegías bipartitas o de parejas de composiciones. Al mismo tiempo aparece –bien helenístico– la colocación a distancia de poemas semejantes –por ejemplo la conmemoración fúnebre de Peto, 3, 7,[6] y de Marcelo 3, 18 –como también la aproximación de composiciones discordantes: lo fúnebre (3, 18) está colocado junto a la elegía sobre la pasión amorosa de las mujeres (3, 19), el elogio de Augusto (4, 6) junto al catecismo de la alcahueta (4, 5). El remate del libro tercero integra un grupo que está enmarcado por poesías de adiós a Cintia (3, 21; 24 y 25). El apartamiento de la poesía de amor lo anuncian dos imágenes introducidas oportunamente: el poeta ha perdido sus tablillas (3, 23) y aconseja a Tulo, el destinatario del primer libro, que se case (3, 22).

---

1. J.-P. BOUCHER, Properce et ses amis, en: Colloquium Propertianum, Assisi 1977, 53-71.

2. G. WILLE 1980; la afinidad de las elegías 2, 31 y 2, 32 la destaca T.K. HUBBARD, Art and Vision in Propertius 2. 31/32, TAPhA 114, 1984, 281-297.

3. Sext. Aurelii Propertii Carmina emendavit ad codicum meliorum fidem et annotavit C. LACHMANNUS, Leipzig 1816, reed. 1973, XXI-XXII.

4. J.K. KING, Propertius 2. 1-12: His Callimachean Second *libellus*, WJA NF 6 b, 1980, 61-84; de distinta forma G. WILLE 1980, 257, que reúne en un único grupo 2, 12 y 2, 13.

5. Cf. también C. MEILLIER, La composition numérique du livre III des Élégies de Properce, REL 63, 1985, 101-117.

6. Sobre la elegía de Peto, cf. T. WALSH, Propertius' Paetus Elegy (3, 7), LCM 12, 5, 1987, 66-69.

4: La subdivisión del libro cuarto[1] es particularmente clara: temática romana y amorosa se alternan (1; 2; 4; 6; 9; 10; 11 frente a 3; 5; 7; 8). En la primera y en la última composición, como también en la tercera y en la cuarta, los dos temas están unidos de manera diversa. Augusto está en el centro del libro (4, 6). Una pareja –desigual– de composiciones la constituyen las elegías 7 y 8 de Cintia; 4, 1 es una composición poética «doble», como la prefiere Propercio: de conformidad con el carácter bifronte del libro, se presenta como poeta etiológico romano, pero también como autor incorregible de elegías amorosas.

Fuentes, modelos, géneros

En el libro primero paralelos de Tibulo con la décima égloga virgiliana indican quizá una dependencia común de Cornelio Galo. En el libro segundo Propercio menciona también junto a Galo a Catulo, a Calvo y a Varrón Atacino, que cantó a su amante Leucadia. Entre los predecesores griegos Propercio nombra, señalando la temática erótica y la forma elegíaca, a Mimnermo, pero esto tiene un significado más programático que práctico. A partir del libro segundo, Propercio evoca a los poetas griegos Calímaco y Filetas. Para las leyendas romanas del libro cuarto es considerado como fuente el anticuario M. Terencio Varrón (Reatino). No señalado explícitamente por Propercio, pero claramente comprensible, es el influjo del epigrama griego. Una comparación con la *Corona* de Meleagro de Gádara (comienzos del siglo I a.C.) nos proporciona una idea fundamental sobre la forma de trabajar de Propercio, sin que, sin embargo, la elegía latina pueda hacerse derivar íntegramente del epigrama griego.[2] A partir del libro tercero, Propercio se compara también con las *Odas* de Horacio, como en la variación «más modesta» del *exegi monumentum* (*carm.* 3, 30): Propercio no levantó el «monumento» a sí mismo, sino a la amada (3, 2, 17-26).[3] También es crítica la apropiación de la épica, cuya materia mítica utiliza Propercio para elevar la dignidad de su amada y de su amor: así en el libro segundo Helena y Troya remiten a Homero y Virgilio; en el tercero (3, 3) el poeta se compara con Enio, cuyo poema resume (3, 3, 3-12).

---

1. Cf. también G. D'ANNA, Il quarto libro delle Elegie di Properzio, C&S 25, 1986, n.º 99, 68-74. Como el libro cuarto de las *Odas* de Horacio, el libro cuarto está separado de los precedentes por una cesura: H. HAFFTER, Das Gedichtbuch als dichterische Aussage – Überlegungen zu den Elegien des Properz, en: D. ABLEITINGER, H. GUGEL, ed., FS K. VRETSKA, Heidelberg 1970, 53-67, especialm. 54; K.W. WEEBER, Das 4. Properz-Buch. Interpretationen zu seiner Eigenart und seiner Stellung im Gesamtwerk, tesis Bochum 1977.

2. E. SCHULZ-VANHEYDEN, Properz und das griechische Epigramm, tesis Münster 1969; G. GIANGRANDE, La componente epigrammatica nella struttura delle elegie di Properzio, en: Bimillenario... 223-264; alusiones a poesía helenística en el libro primero: P. FEDELI, Allusive technique in Roman Poetry, MPhL 7, 1986, 17-30; D. SIDER, The Love Poetry of Philodemus, AJPh 108, 1987, 310-324.

3. Los ecos de Horacio en 3, 2 son estudiados por J.F. MILLER, Propertius 3, 2 and Horace, TAPhA 113, 1983, 289-299.

En algunas elegías que dejan en segundo plano el sentimiento subjetivo –como 3, 14 sobre las competiciones deportivas de las mujeres, o 3, 19 sobre la pasión amorosa femenina– el pensamiento se desarrolla mediante principios retóricos. En general, la retórica juega en Propercio un papel mucho mayor que en Tibulo; una cierta inclinación por los estudios retóricos es declarada explícitamente por el poeta (3, 21, 27). Es bastante ilustrativo el hecho de que menciona al mismo tiempo (*ibid.* 28) a Menandro, con cuyas figuras y situaciones la elegía, como hemos indicado en el capítulo dedicado a Tibulo, tiene una cierta afinidad. Acude también, además, a la comedia latina (4, 5).[1] También el problema del «papel» es más importante en la elegía que lo que a menudo se reconoce. Una identificación pura y simple entre la *persona* del elegíaco y su personaje no es posible. Puesto que Propercio, según su propia declaración, es sensible al placer de la vista,[2] se deberán, por último, tomar en consideración los motivos que le hayan proporcionado las artes figurativas.[3]

Técnica literaria

Propercio está más influenciado que todos los otros elegíacos romanos por el ideal helenístico del *poeta doctus*. Sorprende, en comparación con Tibulo, su predilección por los ejemplos mitológicos. También Ovidio recurre, ciertamente, al mito, pero en él el contenido y la función de los elementos míticos son más facilmente descifrables. En primer lugar el mito de Propercio tiene por objeto aclarar la dignidad que el poeta asigna a su amada y a su amor.

En este aspecto la leyenda troyana es un punto de referencia constante. El poeta subraya festivamente la contraposición a la épica, pero no deja de hacer comprender que, a sus ojos, a la temática privada le corresponde igual dignidad, más bien mayor. La victoria sobre la altivez de Cintia (2, 14) es para él una alegría mayor que la victoria sobre Troya para los Atridas.[4] En efecto, Cintia es para él la «segunda belleza» del mundo después de Helena (2, 3, 32), más aún, hubiera sido más justo que Troya hubiese sido destruida a causa de Cintia (2, 3, 34). Así contrapone a los campamentos militares de la épica el lecho amoroso como escenario de sus propias Ilíadas (cf. 2, 1, 14; 45; 3, 8, 32). Esto sitúa en competencia con Homero no su poesía, sino su práctica de vida; pero deberemos retornar a su poética.

---

1. J.C. YARDLEY, Propertius 4, 5, Ovid. *Amores* 1, 6, and Roman Comedy, PCPhS 213, NS 33, 1987, 179-186.

2. 3, 21, 29 s.; 2, 15, 11-20; cf. también 3, 14.

3. Por ejemplo, 1, 3, 1-8; cf. también 2, 26 a.

4. Para el significado del mito en 2, 14 cf. E. BURCK, Mythologisches bei Properz (2, 14), en: Studien zur Mythologie und Vasenmalerei, FS K. SCHAUENBURG, ed. E. BOHR, W. MARTINI, Mainz 1986, 213-221.

En el caso de elementos mitológicos que derivan del arte figurativo –por ejemplo el tipo de la Ariadna durmiente en 1, 3–[1] el poeta no se preocupa de aspectos como la precisión arqueológica, sino de la fascinación que la contemplación de la belleza perfecta ejerce sobre el observador. La comparación con Ariadna se ensambla con un cuadro dionisiaco con la imagen de Bacante que se añade. Propercio llega junto a la amada «ebrio de mucho Baco», pero, por desgracia, él no es ningún Dioniso y Cintia lo acogerá no como una Ariadna amorosa, sino como una dueña exigente. El desencanto está preparado por la imagen de Argo (20). Por miedo a los improperios de Cintia el amante, apenas llegado, no desempeña el papel de esposo divino, sino el de guardián condenado a contentarse con mirar; al mismo tiempo Cintia es elevada al nivel de Io-Isis. En el verso 42 se menciona la lira de Orfeo; Cintia aparece así como *puella docta*. Junto a la escultura y la música se recuerda el arte del tejido. La esfera de la estética está presente también en el juego con la durmiente (21-26). En conjunto, el mito tiene aquí la función de evidenciar la dignidad de la amada, su belleza y sus habilidades artísticas, pero también el sucederse de expectativas elevadas y de desengaño. La primera de estas funciones podría compararse con la del fondo dorado en la pintura, la segunda es de carácter dramático: los paralelos mitológicos despiertan en el lector expectativas cuya realización o no realización le proporcionan un criterio de apreciación, y contribuyen así a crear un alejamiento.

Propercio varía ingeniosamente los clichés literarios que encuentra en la tradición. Así en el libro primero lleva a las últimas consecuencias la idea de la esclavitud erótica encontrada por él en Galo, el fundador de la elegía amorosa romana. La polémica contra el lujo, habitual en la elegía, recibe en 1, 2 una dinámica muy particular, mediante la unión con la cuestión de la identidad de la amada. ¿Es una mujer que con los cosméticos y todo tipo de lujo solamente oscurece la propia belleza natural, o una que odia tales perendengues, y por el contrario cultiva el don con que la han regalado Febo, las Musas, Venus y Minerva? Propercio transforma así un antiguo *topos* en un espejo seguro en el que su amada puede mirarse. Se le deja a ella –y al lector– la elección de cual de las dos identidades deba considerarse la suya verdadera: cuando en 1, 14 el amor es contrapuesto como verdadera riqueza a los tesoros del mundo, la originalidad consiste en la audacia con que cada una de las cosas preciosas –y su búsqueda– son puestas en relación con el amor de Propercio.

En la estructura de cada una de las elegías[2] se cruzan a veces principios di-

1. F. KLINGNER, Catulls Peleus-Epos, SBAW 1956, 6, 32-43, reed. en: KLINGNER, Studien 156-224; F. FELTEN, Neuerlich zur Portlandvase, MDAI(R) 94, 1987, 205-222.

2. E. LEFÈVRE, La struttura dell'elegia properziana, en: Bimillenario ... 143-154.

versos: así en 1, 3 un esquema estructural fundado sobre la simetría axial[1] se superpone a otro que se basa en el procedimiento lineal. Es fácil comprender que estos contrastes contribuyen a la plasticidad y al mismo tiempo a la profundidad espacial de la representación. Se añade un manifiesto sentido de lo dramático. Propercio posee en mayor medida que Tibulo el don del narrar. Pero también en las partes no narrativas promueve expectativas para después defraudarlas inesperadamente y hacer avanzar de modo sorprendente el hilo del pensamiento. Los tan deplorados saltos y oscuridad de su poesía tienen que ver con este carácter de su técnica literaria.

Propercio se inclina también de modo particular hacia un tipo de representación en cierta manera polifónica. Igual que en 1, 2 el juicio sobre Cintia queda en suspenso, así en el relato sobre Tarpeya (4, 4) encontramos un conflicto no resuelto: aquí consiste en la discordia entre la condena política de la traidora y la profunda simpatía humana por la enamorada.

Lengua y estilo

La lengua de Propercio es igualmente rica en contrastes por su concatenación conceptual y por su estructura poética.[2] Ya la elección de palabras difiere sensiblemente de la de Tibulo. También y especialmente en composiciones de particular seriedad Propercio sorprende a sus lectores con vocablos de la vida diaria: la cabeza de Cintia difunta se apoya en una teja rota (*tegula curta*) con el borde cortante (4, 7, 26). Son también característicos de Propercio cuadros naturalistas en medio de un contexto serio, como no nos esperaríamos fácilmente en un augústeo. Así, cuando Cintia ruega a Propercio que aleje de su tumba la hiedra que envuelve con los despojos de sus raíces sus tiernos huesos (4, 7, 79 s.; cf. 93 s.).

El estilo de Propercio produce un efecto de mayor concentración, pero de menor fluidez que el de Tibulo. Mientras Tibulo aspira a la *elegantia* lingüística, Propercio busca con frecuencia expresiones lo más «concretas» posible, especiales: tentativas que a veces lo llevan al ámbito de la lengua de uso. En esto se encuentra, por lo demás, con Horacio, que, a veces, no con toda razón, es estilizado como la antípoda en la poesía amorosa. También la propensión a la reflexión lo une al venusino.

La lengua de Propercio recibe su propia vivacidad y dramatismo del contras-

1. Sobre las simetrías en todos los libros: P. TORDEUR, Structures symétriques chez Properce, Latomus 47, 1988, 105-107.

2. H. TRÄNKLE 1960; H. TRÄNKLE, Die Sprache des Properz und die stilistischen Tendenzen der ausgusteischen Dichtung, en: Bimillenario ... 155-173; G. PASCUCCI, Il callimachismo stilistico di Properzio, ibid. 199-222; V.V. SANTANGELO, L'esametro di Properzio. Rapporti con Callimaco, Napoli 1986.

te polar entre opuestos que a menudo entran en contacto directo entre sí. Propercio es indudablemente uno de los poetas latinos más difíciles, no obstante cuanto más se ocupa uno de él, tanto más fascina al lector. La oscuridad de muchos pasajes no es siempre exclusivamente una consecuencia de nuestra ignorancia, sino también del modo de escribir properciano; un fruto agradable de esta singularidad es, por otra parte, la expresión concisa, epigramática, por ejemplo *Cynthia, forma potens*; *Cynthia, verba levis* (2, 5, 28): «Cintia, poderosa por su belleza, Cintia, infiel en las palabras». A diferencia de Ovidio, que da a versos del género una estructura sintáctica también paralela, en Propercio la construcción está como trabada por una pequeña desarmonía:[1] *forma* es nominativo, *verba* acusativo.

En el interior de la elegía Propercio a menudo renuncia a aclarar las conexiones conceptuales mediante conjunciones. Por el contrario, coloca de buen grado partículas de unión al comienzo de las composiciones –un rasgo de refinada técnica literaria que conduce de inmediato al lector al centro de los acontecimientos.[2]

Universo conceptual I: Reflexión literaria[3]

Propercio es, junto con Horacio, el augústeo que ha reflexionado más sobre su poetizar. En el libro primero el cultivo de la poesía está al servicio del amor como forma de vida. Así, Propercio atribuye la renuncia de Cintia a un viaje a Iliria por efecto de los propios piropos poéticos (1, 8, 40). Es, pues, gracias a la Musa por lo que Cintia es suya. La doble elegía 8, que demuestra con ejemplos prácticos la utilidad de la poesía elegíaca, está enmarcada por dos composiciones dirigidas al poeta épico Póntico. Éste escribe una *Tebaida*, mientras la vida y la poesía de Propercio están totalmente determinadas por su amor (1, 7). Poco después el épico se enamoró (1, 9); el género estilístico cultivado por él hasta ahora no puede servirle de ayuda. Propercio le recuerda con fuerza el mayor poder de la elegía en las cuestiones de amor: «en el amor el verso de Mimnermo puede conseguir más que Homero» (1, 9, 11). Mientras en 1, 7 la eficacia de la elegía es contemplada en relación con el hecho de que tiene el poder de hacer cambiar de idea a la dura señora, en 1, 9 Propercio piensa sobre todo en el hecho de que las composiciones poéticas son gratas, de que la mujer las escucha con agrado.[4] El cierre de la misma elegía

1. Paralelismos semejantes, más de sonido que de sintaxis, existen en latín arcaico, por ejemplo, en Sempronio Asellón: *ad rem publicam defendundam ... ad rem perperam faciundam* (HRR 1, 1914, 179 s.).

2. J.-P. BOUCHER 1980.

3. Fundamental STROH, Liebeselegie; G. D'ANNA, L'evoluzione della poetica properziana, en: Bimillenario ... 53-74; R.N. MITCHELL 1985.

4. STROH, Liebeselegie 34.

ya no se entiende hoy como una invitación a componer poesía de declaración, sino de una manifestación liberatoria.

En el libro segundo Propercio desarrolla después la interpretación de su propio poetizar. Se compara ahora con Orfeo y Lino, los grandes cantores de la Antigüedad (2, 13, 5-8); su gloria consiste en haber sido capaz de encantar a una Cintia. Como segundo aspecto importante aparece más adelante el antagonismo con Homero.[1] Cintia aparece como «argumento», al que él quiere proporcionar gloria. De la misma manera que Lesbia, gracias a los versos de Catulo, ha llegado a ser más famosa que Helena, así las amantes de los otros elegíacos, y entre ellas también la Cintia de Propercio; con esto concluye el libro segundo (2, 34, 87-94). Incidentalmente, el famoso homenaje a Virgilio –la *Eneida* sería superior a la *Ilíada*– se encuentra en la misma elegía del pasaje ahora recordado, que avanza una aspiración análoga para los elegíacos (2, 34, 61-65). Así la temática de Troya y Helena ocupa un lugar importante en cuanto al contenido y particularidades formales.

De Cintia, como objeto, arranca la inspiración (2, 1); por otra parte la amada es inmortalizada por la poesía (2, 34). El poeta consigue un dominio sobre su tema muy característico (2, 34, 57 s.). Al comienzo del libro tercero se presentan el lado homérico y la perspectiva de Orfeo (3, 1 y 3, 2). Al mismo tiempo aparece un programa calimaqueo que ya había resonado en la elegía introductoria del libro segundo –allí en el sentido de una negativa cortés a Mecenas, que había esperado de Propercio un poema épico en honor de Augusto. En el canto triunfal 2, 14 se trata de nuevo la idea hasta entonces dominante del sometimiento total a la voluntad de la mujer (11-20). En el libro segundo las composiciones poéticas como regalos tienen un valor para la amada; así es posible la amenaza de dejar caer a Cintia en el olvido.

La nueva independencia del poeta aparece también en el hecho de que para sus años más avanzados toma también en consideración argumentos bélicos (2, 10). Esto se verificará efectivamente en el libro cuarto, aunque sea en una mezcla singular de poesía patriótica y amorosa. El doble carácter del libro cuarto se refleja en la elegía de apertura, en cuya primera mitad Propercio se propone convertirse en un Calímaco romano, mientras en la segunda el astrólogo Horos le recuerda que es y permanece poeta de elegías amorosas. Esta composición introductoria está estrechamente relacionada con las dos elegías que están al final del libro tercero. Por lo que respecta a la concepción que Propercio tiene de sí mismo como poeta, se pone de relieve en la retractación del elogio de la belleza de Cintia (3, 24,

1. Cf. 2, 3; 8; 9; D.T. BENEDIKTSON, Propertius' «Elegiacization» of Homer, Maia 37, 1985, 17-26.

1-8). El poeta afirma explícitamente que se avergüenza de que Cintia sea celebrada gracias a sus versos (3, 24, 4). Disipa así la pretensión de unicidad de la destinataria como fuente de inspiración; también en el libro cuarto, sin embargo, Propercio está todavía atormentado por la sombra de Cintia. En 3, 24 dice adiós a la poesía de requiebro. Como consecuencia lo que queda es el elemento poético calimaqueo, que, generalmente, había sido tratado independientemente del tema de la utilidad. En el libro cuarto, en el interior de la temática calimaquea, se dibuja un cambio en el sentido de que hasta ahora el calimaqueísmo había servido como justificación a la negativa de la solicitud de tratar argumentos romano-nacionales, mientras que ahora argumentos romanos y principios de arte helenísticos se unen armoniosamente entre sí en la línea de la poesía etiológica. Por el contrario, la segunda mitad de la elegía introductoria utiliza el prólogo de los *Aitia* calimaqueos para invitar de nuevo a Propercio a la elegía amorosa.[1]

La concurrencia de dos poéticas sólo lleva a superposiciones en los libros segundo y cuarto; en el primero domina la temática de la utilidad, en el tercero ésta y el calimaqueísmo son independientes la una del otro. Los diversos ámbitos temáticos de la poesía de Propercio no están en él, como en Tibulo, armónicamente yuxtapuestos, sino que se proyectan dramáticamente en una sucesión. Se puede, de cualquier modo, recordar en comparación que, en el libro segundo, Tibulo rehace la idealización de la vida en el campo como la conocemos por el primero.[2] Según la materia y la diversa actitud del poeta frente a ella predominan también diversos tipos de poética.[3] En la primera elegía del libro cuarto, que en dos partes que contrastan entre sí desarrolla dos temas y dos poéticas diversas, la forma misma adquiere valor afirmativo en relación con las teorías poéticas enunciadas.

Universo conceptual II

La forma de vida de un poeta elegíaco se contrapone diametralmente a la de un filósofo antiguo. El filósofo intenta distanciarse de los propios sentimientos y someterlos a la *ratio*. El elegíaco, por el contrario, intensifica su pasión y subordina a ella cualquier otra expresión de vida. Este punto de vista se realiza con particular coherencia en el libro primero. En la *Monobiblos* Propercio se muestra como apasionado seguidor de una condición de vida fundada sobre el amor en el sentido de Cornelio Galo. Profundiza y acentúa la temática de la sumisión servil a la voluntad de la

1. Propercio cita (4, 1, 135) el yambo 13 de Calímaco (*fr.* 203, 30-33 PFEIFFER).

2. M. WIFSTRAND SCHIEBE, Das ideale Dasein bei Tibull und die Goldzeitkonzeption bei Vergil, Uppsala 1981, 120.

3. Una buena comparación con Ovidio y Persio: J.F. MILLER, Disclaiming Divine Inspiration, WS NF 20, 1986, 151-164.

amada (*servitium amoris*) y de la satisfacción incondicional de sus caprichos (*obsequium*). El distanciamiento explícito de la filosofía se realiza en el libro segundo (2, 34, 25-54). Linceo se ha enamorado en su vejez. ¿De qué le sirven ahora toda la sabiduría que había alcanzado en las cartas socráticas y todo su conocimiento de las leyes de la naturaleza? A las mujeres romanas no les interesa una explicación racional del universo, ni los eclipses de luna o la inmortalidad del alma y ni siquiera si Júpiter lanza los rayos. Aquí el gusto de la amada es norma suprema para el amante. Por eso son inútiles no sólo la épica y la tragedia, sino también la filosofía y la ciencia de la naturaleza. La pulla contra la sabiduría socrática en el caso de Linceo contiene después el ataque particular de que ni siquiera su vejez lo salva de la locura. Como filósofo y poeta trágico, Linceo es, pues, la mejor demostración de lo irresistible del amor en general y de Cintia en particular (cf. 2, 34, 1-4), de la superioridad de la elegía sobre otros géneros literarios y de la concepción erótica del mundo sobre los otros conceptos del mismo. Linceo ha sido rechazado por Cintia (2, 34, 11), en cambio Propercio, gracias a su talento, es el preferido de las mujeres (2, 34, 57 s.). El poeta, con todo, no rechaza totalmente la filosofía y las ciencias naturales. Una de las elegías de adiós a Cintia es, al mismo tiempo, un homenaje a la razón (*Mens Bona* 3, 24, 19) y, con un análisis filosófico retrospectivo, desmitifica el amor, como enfermedad y tormento. En otra elegía de adiós, en la que Propercio afirma que quiere trasladarse a Atenas para liberarse de su amor, menciona como primera ocupación posible un estudio de la filosofía platónica o epicúrea (3, 21, 25 s.).[1]

Por lo que respecta a las ciencias naturales, el poeta espera poder dedicarse a esta materia en edad más avanzada (3, 5, 23-46). La serie de los problemas tiene una cierta afinidad con la enumeración del final del libro segundo; junto a la explicación de los fenómenos naturales se trata también de la divinidad como gobernadora del universo, de los castigos de ultratumba, de la muerte y de la inmortalidad. Propercio considera estos problemas vitales más importantes que los éxitos militares. En este poema, pues, se rechaza claramente la llamada de la política al poeta.

Física y teología están más estrechamente interconectadas para el hombre antiguo que para el conocimiento moderno. Por eso quizá es más que una casualidad que en el libro cuarto tres elegías estén dedicadas a determinadas divinidades[2] y que otras tres traten el tema de la muerte.[3] Problemas de astronomía y as-

1. El elemento epicúreo-lucreciano en 1, 14 es estudiado por F.-H. MUTSCHLER, Ökonomie und Philosophie. Überlegungen zum 14. Gedicht der properzischen Monobiblos, RhM 128, 1985, 161-180.

2. Vertumno 4, 2; Hércules, 4, 9; Júpiter Feretrio, 4, 10; cf. C. SHEA, The Vertumnus Elegy and Propertius Book IV, ICS 13, 1, 1988, 63-73.

3. La tumba de la alcahueta (4, 5), la aparición de Cintia difunta (4, 7) y el discurso de Cornelia muerta en la «reina de las elegías» (4, 11).

trología son mencionados en 4, 1 por Horos, y Vertumno (4, 2) es un demonio de la naturaleza. Podemos, pues, ciertamente, partir del presupuesto de que el deseo de Propercio de profundizar en su cultura filosófica y científica en edad avanzada no se apoya íntegramente en el aire.

Entre las divinidades son mencionadas con particular frecuencia Venus, Amor, Júpiter, Juno, las Musas, Apolo y Baco. Esto está de acuerdo con la temática predominantemente erótica y poética. La mención frecuente de Júpiter depende del hecho de que Propercio compara gustoso con palabras provocativas su felicidad con la del dios supremo.

En la esfera del universo de valores la fidelidad (*fides*)[1] juega un papel preeminente. Los rasgos político-romanos de esta virtud están en primer plano especialmente en la elegía a Mecenas (3, 9, 33 s.) y en el libro cuarto. Las privadas se fundan, de igual modo, en la idea de la fidelidad recíproca: «una sola fidelidad, un solo día nos arrebatará a ambos» (2, 20, 18). En la práctica, no obstante, se pide mayor fidelidad al amante, que, efectivamente, está al servicio de su señora, que a la amada. Después de la muerte de Cintia, sin embargo, esta cualidad fundamental le es también reconocida solemnemente a ella (4, 7, 53). A pesar de la apasionada renuncia a Cintia al final del libro tercero, queda después –en el dominio de la erótica que parece en principio ajena a los valores romanos– un sentido totalmente romano de los compromisos humanos, que se extienden más allá de la muerte.

Un criterio de comparación de la relación entre la esfera privada y la política es la actitud hacia Roma. En el *Monobiblos* el nombre de Roma aflora sólo dos veces; en los libros dos y tres es sorprendente la frecuente aparición de la capital; en el libro cuarto, a pesar de su temática etiológica y romana, no le corresponde por ello ninguna posición especial. Propercio aprecia el paisaje itálico más que la ciudad (3, 22). Roma constituye en igual medida el marco de la gloria de Propercio y de la mala fama de Cintia (2, 5). También produce un público capaz de juzgar en el futuro. En virtud de su grandeza Roma también sirve, a veces, formalmente como elemento preparatorio dentro de una serie creciente (4, 11). Desde el punto de vista ético, el juicio es más bien negativo: se censuran sobre todo la propensión al vicio y la venalidad. En 4, 1 no se encuentra crítica de las costumbres contemporáneas, pero es bastante clara en 3, 13. En lo que respecta a la actitud hacia las guerras civiles, la crítica (que en el libro primero es todavía muy amarga como consecuencia de la experiencia personal: 1, 21 y 22) más tarde decae poco a poco. El escenario de las composiciones relativas a Augusto es elegíaco en cuanto que el poeta se niega a participar en las campañas militares y se limita al papel de espec-

1. Cf. J.-P. Boucher, 1980, 85-104.

tador en la fiesta por la victoria. La pretensión de ser un cantor inspirado de Roma (*vates*) se percibe sólo aisladamente. En algunas composiciones afirmaciones filoaugústeas y otras de diverso tipo se entrecruzan de tal modo que no pueden conciliarse entre sí; el juicio queda en suspenso. La enumeración de muchos edificios romanos ligados al nombre de Augusto en 4, 1, como también la elección del tema de 3, 18; 4, 6;[1] 4, 10 y 4, 11 demuestran, sin embargo, que el poeta trata de hacer justicia al príncipe.

Lo hace, sin embargo, sin confundir la paz de Augusto con el ideal de paz de la elegía y sin sobrepasar de manera forzada los límites de su género poético. No ocultó nunca las duras experiencias de su juventud.

Tradición[2]

El manuscrito más importante es el Codex Neapolitanus, hoy Guelferbytanus Gudianus 224 (N; en torno al año 1200), que fue adquirido en 1710 por Leibniz para la biblioteca de Wolfenbüttel de la herencia del consejero de estado danés Marquard Gude. Los otros manuscritos son de época más reciente y se dividen en dos clases. Todos los códices, incluido el Neapolitanus, contienen un número más o menos grande de errores.

La edición de Iosephus SCALIGER París 1577, ejerció con sus numerosas transposiciones de versos una fuerte y no siempre positiva influencia. C. LACHMANN (Lipsiae 1816) realizó una *recensio* sistemática, reconociendo la importancia del Neapolitanus, al que prefirió, sin embargo, desgraciadamente el Groninganus, más reciente. Numerosas conjeturas de esta edición fueron rechazadas por el mismo LACHMANN en la segunda edición de 1829.

Pervivencia

Propercio fue celebrado ya a continuación de la publicación del primer libro; a partir del segundo forma parte del círculo de Mecenas. Entre los contemporáneos más jóvenes Ovidio le es deudor de muchas sugerencias;[3] en el siglo I d.C. y después se encuentran huellas suyas hasta Juvenal. También las inscripciones de las paredes de Pompeya y en general los *carmina epigrafica* atestiguan la influencia de Propercio. En los *Apophoreta* Marcial menciona la colección poética de Propercio y añade este epigrama: *Cynthia – facundi carmen iuvenale Properti– / Accepit fa-*

---

1. Sobre la relación entre Propercio y Augusto en 4, 6 cf. R.J. BAKER, *Caesaris in nomen* (Propertius IV, VI), RhM 126, 1983, 153-174; en general W. NETHERCUT, Propertius and Augustus, tesis Columbia University New York 1963; F. CAIRNS, Propertius on Augustus' Marriage Law (II, 7), GB 8, 1979, 185-204; M. VON ALBRECHT 1982.

2. J.L. BUTRICA 1984; cf. también íd., Pontanus, Puccius, Pocchus, Petreius and Propertius, Res Publica Litterarum 3, 1980, 5-9.

3. P. GRIMAL, Ovide et Properce. Notes au livre III de *l'Ars Amatoria*, en: Filologia et forme letterarie. Studi offerti a F. DELLA CORTE, Urbino 1987, vol. 3, 189-200.

mam, non minus ipsa dedit (14, 189). Paseno Paulo, contemporáneo de Plinio el Joven, cuenta al poeta entre sus antepasados e imita tan bien sus elegías que, según Plinio *epist.* 6, 15, 1 y 9, 22, 1, se las podía tener por composiciones propercianas. En la antigüedad tardía se recuerda entre sus lectores a Claudiano (en torno al 400 d.C.).

En el Medievo[1] se encuentran vestigios suyos sobre todo en Francia. La influencia de Propercio se refuerza a partir de la época de Petrarca. En la segunda mitad del siglo XV su influjo se refuerza todavía, especialmente entre los humanistas italianos.[2] En Francia es acogido por Mathurin Régnier († 1613) y por André M. Chénier († 1794). La aparición de la amada difunta en el *Sogno* de Giacomo Leopardi († 1837) recuerda 4, 7. La admiración de Goethe[3] por el poeta antiguo es tal que Schiller le llama el Propercio alemán.[4] También Goethe participa en la traducción de Propercio de C.L. von Knebel († 1834). En el *Homage to Sextus Propertius* de Ezra Pound († 1972), terminado por él en 1917, se incluye una traducción bastante libre.[5] Pound estimula a W.B. Yeats († 1939) para que se ocupe del poeta latino. Así la descripción de la belleza de Cintia actúa de nuevo en Yeats (247).[6]

Por lo que atañe al contenido, Propercio centra la propia poesía amorosa mucho más absolutamente que Tibulo en una única amada. Por otra parte, enriquece el género con elegías etiológico-romanas de impronta calimaquea. Propercio se diferencia también de Tibulo por su predilección por el mito. Desde el punto de vista formal cada una de las elegías, a pesar de algunos saltos sorprendentes, dan impresión de mayor unidad temática que en Tibulo; en cambio, la estructura de los libros es quizá menos fácil de comprender.

Con la proximidad de la elegía properciana al epigrama, y en parte también a Catulo, su estilo particular está sólo insuficientemente caracterizado. La diversidad respecto a Tibulo se debe también a una diferencia de temperamento. De Ti-

1. Para el resto cf. G.C. GIARDINA, Echi tardo-antichi e medievali di Properzio, MCr 18, 1983, 241.

2. D. COPPINI, Properzio nella poesia d'amore degli Umanisti, en: Colloquium Propertianum, 1981, 169-201; G. LIEBERG, De necessitudinibus quae Sannazario cum poetis veteribus, imprimis Propertio, intercedunt, VL 1987, 108, 18-24.

3. *Römische Elegien, Der Besuch* (cf. Prop. 1, 3) y *Euphrosyne* (cf. Prop. 4, 7); H.J. MEISSLER, Goethe und Properz, Bochum 1987.

4. Schiller, Die Horen, vol. 4, duodécima parte, Tübingen 1795, 43-44; *Über naive und sentimentalische Dichtung*, edición nacional, ed. J. PETERSEN, vol. 20, *Phil. Schr.*, ed. B. VON WIESE, Weimar 1962, 465; cf. vol. 21, n. a vol. 20, 305.

5. M. BACIGALUPO, ed., E. Pound, Omaggio a Sesto Properzio, Genova 1984; J.P. SULLIVAN, Ezra Pound and Sextus Propertius. A Study in Creative Translation, London 1964.

6. B. ARKINS, Yeats and Propertius, LCM 10, 1985, 72 s.

bulo habíamos subrayado la duplicidad de rendición incondicional y de alejamiento como también la capacidad de identificarse con puntos de vista ajenos. La fuerza de Propercio, por el contrario, parece consistir en la determinación clara y la coherencia relativa de su carácter. Este obstinarse en el modo propio de ver las cosas puede conducir a conflictos más dramáticos con el mundo circunstante. Bien como poeta, bien como amante, Propercio es de naturaleza dominante y posesiva. El punto de vista de la amante debe hacerse presente en su conciencia bastante a menudo sólo más tarde –y con firmeza. En Propercio observamos una obstinación que lo hace andar porfiadamente por su camino; lo vemos también en reiterado conflicto con su propio ambiente y en lucha continua por vencer y afirmarse. Es característico el que también los amigos aparecen a menudo como rivales, tanto en el campo literario como en el amoroso.

Propercio tiene además la capacidad de verse con una luz irónica, como cuando en 1, 3 se presenta como borracho, o bien en 4, 8, se hace coger en un mal paso por Cintia –por no hablar de la sublime ironía de 4, 1. Este sentido del humor constituye un contrapeso de la intensa subjetividad que distingue a Propercio de Tibulo y de Ovidio.

El insistente realismo, más bien naturalismo, de muchas escenas y la dificultad de la lengua que no rehúye ni siquiera palabras de la vida cotidiana, como también el gusto por los conflictos no resueltos de contenido y de forma hacen de Propercio el menos «clásico» entre los clásicos de la elegía amorosa latina. La desacostumbrada asociación de una fuerte emotividad con la reflexión literaria y con la erudición mitológica le imprime la marca de alejandrino entre los romanos y de romano entre los alejandrinos. El valor de recurrir a lo desagradable, más bien a lo macabro, para expresar una unidad dialéctica de amor y tormento, una autotortura absolutamente despiadada a veces, como también los ribetes de humor «negro» hacen de él un precursor de lo moderno.

Ediciones: Venetiis 1472. * C. LACHMANN, Lipsiae 1816. * M. ROTHSTEIN (TC), 2 vols., Berlin 1920²-1924; reimp. 1966 (epílogo: R. STARK). * H.E. BUTLER, E.A. BARBER (TC), Oxford 1933. * E.A. BARBER (T), Oxonii 1960². * W. WILLIGE (TTr), München 1960². * G. LUCK (TTr, con Tibulo), Zürich 1964. * W.A. CAMPS (TC), 4 vols., Cambridge 1961-1967. * L. RICHARDSON jr. (TC), University of Oklahoma Press 1977. * R. HANSLIK, Leipzig 1979. * P. FEDELI, Stutgardiae 1984, reimp. 1994. * G.P. GOOLD (TTr), Cambridge, Mass. 1990. * G. LEE (TN), Oxford 1994. * *Libro 1*: P.J. ENK (TC), 2 vols., Leiden 1946. * R.I.V. HODGE, R.A. BUTTIMORE (TTrC), Cambridge 1977. * P. FEDELI (TC), Firenze 1980. * R.J. BAKER (TTrC), Armidale 1990. * *Libro 2*: P.J. ENK (TC), 2 vols., Leiden 1962. * G. (= I) C. GIARDINA (TC), Torino 1977. * *Libro 3*: P. FEDELI (TC), Bari 1985. * *Libro 4*: P. FEDELI (TC), Bari 1965. ** *Concordancia*: B. SCHMEISSER, A Concordance to the Ele-

gies of Propertius, Hildesheim 1972. ** *Bibl.*: H. HARRAUER, A Bibliography to Propertius, Hildesheim 1973. * W.R. NETHERCUT, Recent Scholarship on Propertius, ANRW 2, 30, 3, 1983, 1813-1857. * P. FEDELI, P. PINOTTI, Bibliografia properziana (1946-1983), Assisi 1985. * V. VIPARELLI, Rassegna di studi properziani (1982-1987), BStudLat 17, 1987, 19-76.

M. VON ALBRECHT, Properz als augusteischer Dichter, WS 95, NF 16, 1982, 220-236; reed. en: G. BINDER, ed., Saeculum Augustum 2, Darmstadt 1988, 360-377. * L. ALFONSI, La divinità nel I libro delle elegie di Properzio, en: R. ALTHEIM-STIEHL, M. ROSENBACH, ed., Beiträge zur altitalischen Geistesgeschichte. FS G. RADKE, Münster 1986, 5-14. * A. W. ALLEN, Sunt qui Propertium malint, en: J.P. SULLIVAN, ed., Critical Essays on Roman Literature. Elegy and Lyric, London 1962, 107-148. * C. BECKER, Die späten Elegien des Properz, Hermes 99, 1971, 449-480. * M. BETTINI, Properzio dopo duemila anni (considerazioni probabilmente eretiche), MD18, 1987, 149-163. * Bimillenario della morte di Properzio. Atti del convegno internazionale di studi properziani (Roma-Assisi 1985), Assisi 1986. * J.-P. BOUCHER, Études sur Properce. Problèmes d'inspiration et d'art, Paris 1980². * E. BURCK, Liebesbindung und Liebesbefreiung. Die Lebenswahl des Properz in den Elegien 1, 6 und 3, 21, en: ΑΡΕΤΗC ΜΝΗΜΗ, Gedenkschrift K. VOURVERIS, Athen 1983, 191-211; también en: íd., Vom Menschenbild in der römischen Literatur, vol. 2, ed. E. LEFÈVRE, Heidelberg 1981, 349-372. * J.L. BUTRICA, The Manuscript Tradition of Propertius, Toronto 1984. * F. CAIRNS, Propertius 1, 4 and 1, 5 and the «Gallus» of the Monobiblos, en: PLLS 4, 1983, Liverpool 1984, 61-103. * Colloquium Propertianum, Assisi, 26-28 marzo 1976, Atti, a cura di M. BIGARONI, F. SANTUCCI, Assisi 1977. * Colloquium Propertianum (secundum), Assisi, 9-11 novembre 1979, Atti, a cura di F. SANTUCCI, S. VIVONA, Assisi 1981. * Colloquium Propertianum (tertium), Assisi, 29-31 maggio 1981, Atti, a cura di S. VIVONA, Assisi 1983. * V. ECKERT, Untersuchungen zur Einheit von Properz 1, Heidelberg 1985. * P. FEDELI, «*Propertii monobiblos*»: struttura e motivi, ANRW2, 30, 3, 1983, 1858-1922. * D. FLACH, Das literarische Verhältnis von Horaz und Properz, Gießen 1967. * B.K. GOLD, Propertius 3, 8: A Self-Conscious Narration, QUCC, NS 17, 1984, 155-164. * P. GRIMAL, Properce et l'au-delà, en: H. ZEHNACKER, G. HENTZ, ed., Hommages à R. SCHILLING, Paris 1983, 127-135. * S.J. HEYWORTH, Notes on Propertius Books I and II, CQ 78, NS 34, 1984, 394-405. * S.J. HEYWORTH, Notes on Propertius Books III and IV, CQ 80, NS 36, 1986, 199-211. * M. HUBBARD, Propertius, New York 1975. * G.O. HUTCHINSON, Propertius and the Unity of the Book, JRS 74, 1984, 99-106. * H. JUHNKE, Das dichterische Selbstverständnis des Horaz und Properz, tesis Kiel 1963. * M. KOMP, Absage an Cynthia. Das Liebesthema beim späten Properz, Frankfurt 1987. * A. LA PENNA, L'integrazione difficile. Un profilo di Properzio, Torino 1977. * E. LEFÈVRE, Propertius ludibundus. Elemente des Humors in seinen Elegien, Heidelberg 1966. * G. MAURACH, Properzische Reihungen, WJA NF 10, 1984, 91-119 * R.N. MITCHELL, Propertius on Poetry and Poets: Tradition and the Individual Erotic Talent, Ramus 14, 1985, 46-58. * K. NEUMEISTER, Die Überwindung der elegischen Liebe bei Properz (Libro I-III), Frank-

furt 1983. * TH. D. PAPANGHELIS, Propertius: A Hellenistic Poet on Love and Death, Cambridge 1987. * G. PETERSMANN, Themenführung und Motiventfaltung in der Monobiblos des Properz, Graz 1980. * D.R. SHACKLETON BAILEY, Propertiana, Cambridge 1956, reimp. 1967. * H.-P. STAHL, Propertius: «Love» and «War». Individual and State under Augustus, Berkeley 1985. * J.P. SULLIVAN, Propertius: A Critical Introduction, London 1976. * H. TRÄNKLE, Die Sprachkunst des Properz und die Tradition der lateinischen Dichtersprache, Wiesbaden 1960. * J. VEREMANS, Le thème élégiaque de la *vita iners* chez Tibulle et Properce, en: H. ZEHNACKER, G. HENTZ, ed., Hommages à R. SCHILLING, Paris 1983, 423-436. * J. WARDEN, Fallax opus: Poet and Reader in the Elegies of Propertius, Toronto 1980. * U. WENZEL, Properz. Hauptmotive seiner Dichtung. Lebenswahl, Tod, Ruhm und Unsterblichkeit, Kaiser und Rom, tesis Bamberg 1969. * G. WILLE, Zum Aufbau des zweiten Buches des Properz, WJA NF 6 (= FS H. ERBSE), 1980, 249-267. * M. WYKE, The Elegiac Woman at Rome, PCPhS 33, 1987, 153-178.

OVIDIO

Vida, cronología

P. Ovidio Nasón –el primer poeta del que poseemos una autobiografía en verso (*trist.* 4, 10)– es originario de Sulmo (hoy Sulmona) en el territorio de los peligníos y es hijo de un caballero de antigua nobleza. Nacido en el año de la muerte de Cicerón (43 a.C.) y una generación más joven que Virgilio, Ovidio en el momento de la batalla de Accio sólo tiene doce años. Vive la *pax Augusta* no como regalo después de decenios de disturbios, sino como algo por descontado. En compañía de su hermano, un año mayor que él, frecuenta en Roma la escuela de los admirados maestros de retórica: Arelio Fusco y Porcio Latrón; de este último recoge desde luego algunas sentencias en sus obras poéticas (Sen. *contr.* 2, 2, [10] 8). Extractos de un discurso judicial ficticio (*controversia*), que compuso cuando era estudiante (*ibid.* 9-11), nos hacen comprender en qué terreno germinó su gusto futuro por la sentencia y la antítesis. Contrario a toda argumentación, aprecia sólo aquellas controversias en las que entra la psicología y el dibujo de caracteres; también las suasorias –discursos que dirigen consejos a un personaje histórico o mitológico con vistas a una decisión difícil– son una escuela para sus dotes de comprensión y para su vigor lingüístico. Los discursos del joven Ovidio son, a juicio de Séneca el Viejo, poesías en prosa; más tarde el poeta conferirá rango poético a los instrumentos retóricos.

Tras la muerte prematura del hermano, que se sentía inclinado a la actividad de orador y de abogado, Ovidio frustra las ambiciones de su padre renunciando a la carrera senatorial, después de haber desempeñado algunos cargos

–*triumvir* (probablemente superintendente de la moneda) y *decemvir stlitibus iudicandis* (cf. *fast.* 4, 384). Como Shakespeare, Goethe y Heine, Ovidio forma parte de los poetas expertos en derecho. Aunque no dejó de ocuparse totalmente del derecho romano –más adelante Ovidio es miembro del tribunal de los centunviros y juez único en causas civiles (*trist.* 2, 93-96)– se dedica bien pronto casi exclusivamente a su poesía.

Ya en sus primeros años su padre lo puso en guardia contra las artes que son poco lucrativas. El muchacho hace buenos propósitos. ¡En vano! Lo que debía ser prosa útil, se convierte espontáneamente en verso (*trist.* 4, 10, 25 s.): se trata aquí del milagro de la vocación, no de emborronar cuartillas. En el momento de la primera recitación poética de Ovidio apenas le había sido afeitada la barba una o dos veces. El joven talento atrae la atención de M. Valerio Mesala Corvino. También forman parte del círculo de este protector de la poesía, que se mantiene más bien a distancia de Augusto, Sulpicia y Tibulo. La muerte prematura de éste último impide una amistad personal con Ovidio; la sucesión espiritual, que no se agota del todo en un poético elogio fúnebre (*am.* 3, 9) es, sin embargo, mucho más profunda. Ovidio sólo conoce de vista al gran Virgilio. Oye recitar sus odas a Horacio, y practica un vivo intercambio intelectual con Propercio. Sus múltiples relaciones humanas y literarias no se limitan al círculo de Mesala; aparte de la generación más vieja, de la que recordamos todavía a Emilio Macro, autor de una *Ornithogonia*, tambien se reúnen en torno a Ovidio talentos más jóvenes. En las cartas del exilio el poeta levantará un monumento a su amplio círculo de amigos.

Aparecen uno tras otro cinco libros de elegías amorosas (*Amores*), que Ovidio reducirá más adelante a tres. Solamente tenemos esta segunda edición. Se ha perdido la tragedia *Medea*, muy apreciada por Quintiliano (*inst.* 10, 1, 98).

Ya en Propercio y todavía más en Ovidio la elegía amorosa tiende a sobrepasar sus propios límites en direcciones diversas: la representación de la pasión amorosa desde el punto de vista masculino exige el complemento del de la mujer: Ovidio se caracteriza como creador de un nuevo género literario, la *carta de la heroína*. Aquí, mujeres del mito revelan a sus amantes lejanos su estado psicológico en forma de epístola. La relación cronológica entre la congénere *Epístola de Aretusa* de Propercio (4, 3) y las *Heroidas* de Ovidio no está clara. A la colección de las *Heroidas* se une la *Epístola de Safo* (15), de autenticidad dudosa. Siguen tres parejas de epístolas, que Ovidio añadió en años sucesivos (hacia el 4 d.C.).

Otra transformación de la elegía amorosa puede recogerse en el *Arte de amar* (*Ars Amatoria*), escrita hacia el comienzo de la época de transición. En realidad entre la tardía forma objetivada de la elegía amorosa y la sistematización didascálica hay un paso breve. La forma externa de la obra hace natural la suposición de

que a los dos primeros libros que contienen consejos para los hombres se haya añadido a continuación un tercero dirigido a las mujeres. Sin embargo, recientemente se ha pensado en una concepción unitaria de los tres libros, con la inclusión aún de los *Remedia Amoris*, en los que Ovidio ajusta las cuentas con los críticos del *Arte de amar*, y supera su audacia en algunas partes.

Todavía con anterioridad al *Arte de amar* Ovidio publicó un poema didascálico sobre cosméticos (*Medicamina faciei femineae*) del que se ha conservado el comienzo –un elogio de la civilización– que merece ser leído.

Entre el 2 y el 8 d.C., aproximadamente, Ovidio trabaja en dos grandes obras: las *Metamorfosis*, un poema épico mitológico en 15 libros sobre leyendas relativas a transformaciones, y los *Fastos*, una elaboración poética del calendario de las fiestas romanas, que fue proyectada en doce libros. Las *Metamorfosis* se concluyeron en la primera redacción, los *Fastos* se realizaron sólo hasta aproximadamente la mitad, cuando Ovidio fue exiliado repentinamente mediante un edicto imperial a Tomi en el Mar Negro. Jurídicamente se trata de una *relegatio*; por tanto, Ovidio mantiene su derecho de ciudadanía y sus bienes. De los dos motivos el poeta sólo menciona explícitamente uno: el *Arte de amar*. El autor de la legislación romana sobre el matrimonio no habrá sido, sin duda, particularmente entusiasta del licencioso librito; pero ya circulaba libremente desde hacía ocho años y no puede, por eso, haber sido la causa principal del destierro.[1] De ella dice el poeta que es también demasiado conocida y que no es necesario que él la detalle. Alude al hecho de haber sido testigo de algo prohibido –no se sabe si en relación con el adulterio de Julia menor o con el intento de hacer a Agripa Póstumo sucesor de Augusto en el trono imperial. A favor de esta última hipótesis habla la constatación general de que casi siempre detrás de condenas de orden moral promovidas públicamente se esconden motivos políticos. Tampoco el sucesor de Augusto, Tiberio, hizo regresar a Ovidio. Es posible que en este caso el resentimiento personal le haya confirmado en su conocida fidelidad a las medidas del predecesor.

Durante el camino del exilio fue compuesto el primer libro de *Tristia*, una colección de elegías y de epístolas elegíacas. En el transcurso del tiempo esta obra llega a tener cinco libros. Mientras que en *Tristia* los destinatarios quedan en el anónimo, en las *Epistulae ex Ponto* que siguen, esta medida cautelar desaparece. El exiliado se interesa por la publicación de las *Metamorfosis* y reelabora las partes existentes de los *Fastos*, con la intención de dedicárselos a Germánico –sin duda el

1. No obstante, W. STROH 1979 merece ser tomado en consideración (Ovidio piensa que no corre peligro utilizando historias amorosas del mito como vehículo para mofarse de las leyes matrimoniales augústeas).

representante más noble de la familia imperial; pero para su desgracia el poeta apuesta de nuevo políticamente por el caballo equivocado. No es posible pensar en una redacción de la segunda mitad del poema sobre el calendario en Tomi, ya que le faltan las bibliotecas necesarias. Ovidio compone, por el contrario, imitando a Calímaco, el largo y oscuro poemita de invectiva *Ibis*, cuyo destinatario queda en el anonimato. Los *Halieutica*, una composición didascálica sobre peces del Mar Negro, se han conservado sólo en parte y su autenticidad es discutida. Los lamentos de Ovidio, que tienen la intención de conseguir el llamamiento a Roma o, al menos, un exilio menos incómodo, no deben hacer creer que el poeta no se aclimató bastante bien en su nuevo ambiente. No se puede poner en duda la noticia de que aprendió el gético y el sármata y compuso un elogio poético de Augusto en la lengua del país de los getas –está más bien de perfecto acuerdo con el carácter de este hombre que se alegra de desafiar los tabúes: por tanto, ¿por qué no también el que nace de la ceguera de los pueblos civilizados de la Antigüedad frente a las bellezas de las lenguas bárbaras? Al poeta, ya anciano, le fueron tributados varios honores en su lugar de exilio. Muere en el 17 d.C., sin haber visto de nuevo Italia.

Compendio de las obras

Amores

1. El libro primero de los amores se desarrolla en dos líneas paralelas (2-7 y 9-14). La elegía 15 sirve de conclusión y muestra contactos con 1, 1; 2, 1 y 3, 15. Se corresponden: el triunfo militar de Amor (2) y la milicia del enamorado (9); la solicitud de amor con la promesa de inmortalidad (3) y la solicitud de regalos por parte de la mujer, con la reiterada alusión del poeta a la inmortalidad que él le proporciona (10); las instrucciones a la amada (4) y las instrucciones a la criada (11); la realización del amor (5) y el rechazo (12); las quejas delante de la puerta cerrada (6) y el canto al amanecer antes de la separación por la mañana (13); la destrucción del peinado de la amante por el enamorado (7) y la caída de su cabellera a causa de los tintes (14). Las elegías 1, 8, y 15 tienen valor programático, 1 y 15 desde el punto de vista del poeta, 8 desde la perspectiva de la alcahueta.

2. Se encuentran agrupadas ora composiciones afines (2 y 3: al guardián; 13 y 14: aborto), ora contrastantes: así en 2, 7 Ovidio rechaza con indignación la acusación de Corina de que está enamorado de una esclava; en la elegía que sigue, 2, 8, pide a la esclava que lo recompense por este perjurio. Hay también un contraste entre 2, 11, un canto de despedida, y 2, 12, júbilo por el amor satisfecho. Están colocadas separadamente dos composiciones que contienen apóstrofes: el lamento por el papagayo (6) y los versos al anillo de la muchacha (15). Temas análogos con perspectivas opuestas aparecen a distancia: así las llamadas al guardián con la súplica de una concesión (2) y al rival con la petición de que custodie con más severidad a la dama (19). A pesar de su contenido literario, la elegía 2, 18

no está colocada al final del libro; Ovidio destaca, pues, abiertamente la temática del guardián como marco del libro.[1]

La simetría axial es subrayada por el hecho de que en torno al centro (2, 10) se agrupan dos dobles parejas de elegías: 7 y 8; 9a y 9b; 11 y 12; 13 y 14, que, a su vez, están enmarcadas por las composiciones que contienen apóstrofe, 6 y 15. El corazón del libro, que constituye el eje de simetría (2, 10), tiene como argumento, no casualmente, el amor por dos mujeres; está dedicado a Grecino, que ocupa también el lugar central en la colección primitiva de las *Epístolas desde el Ponto*, libros 1-3, (*Pont.* 2, 6 es el centro del libro segundo). En el libro segundo, pues, prevalecen criterios estructurales distintos de los del primero: allí el paralelismo, aquí el quiasmo, allí la alternancia, aquí la aproximación de temas afines.

3. Si se excluye la elegía falsa 3, 5, el libro tercero consta de 14 composiciones. A diferencia de en el primero, éstas no están ordenadas en paralelo, sino en orden inverso. En el centro del libro se encuentran dos elegías de tema literario: vida del poeta (3, 8) y muerte del poeta (3, 9). Las composiciones próximas, 7 y 10, tratan de la frustrada realización de la felicidad amorosa, en un caso por la impotencia del hombre, en el otro a causa de la castidad ritual de la amada. La pareja de elegías sucesiva trata de intentos vanos de reunirse con la amada (3, 6) y de librarse del amor (3, 11). Las elegías 4 y 12 están dirigidas a las personas con las que Ovidio debe compartir a Corina: el «marido» (4) y la multitud (12). En 2 y 13 vemos al poeta, en ambos casos en compañía de una mujer, en una manifestación festiva: al comienzo del libro aparece oportunamente el comienzo de una relación amorosa en el circo, mientras que al final del libro la mención de la esposa pone en evidencia el abandono de la elegía amorosa. Las composiciones 13 y 14 tratan ambas el tema de la «infidelidad y la discreción». No por casualidad Ovidio se despide de sus lectoras con la súplica de que traten al amado con consideración; el tema de la «discreción» domina también el *Arte de amar*. En la primera mitad del libro el camino del amante conduce a la amada, en la segunda lejos de ella –una estructura que recuerda el libro primero de Propercio. El cambio comienza ya en 3, 7, donde, a pesar de la proximidad física, reina la lejanía interior. Un contrapunto está constituido por 3, 10 –lejanía física, pero proximidad interior. El alejamiento de la amada comienza, pues, con el poema 11.

Cada uno de los tres libros sigue un criterio estructural diverso: en el primero domina el paralelismo, en el segundo la simetría axial, en el tercero una disposición que se refleja en el conjunto, pero sin elemento central.[2]

---

1. 2, 1 y 2, 2 s. corresponden a 2, 18 y 19. La sucesión de los temas excepcionalmente es paralela en las primeras y en las últimas composiciones del libro: «composición programática-tema de la custodia» (así el carrusel agitado-brillante se encuentra en última posición). Ovidio se comporta análogamente en el libro tercero, donde 3, 2 y 3 muestran la misma sucesión temática de 3, 13 y 14 («participación y manifestaciones festivas» e «infidelidad y discreción»). Este refinamiento vivifica en los dos casos la simetría axial de la estructura del libro sin estorbarla.

2. Cf. también G. LÖRCHER, Der Aufbau der drei Bücher von Ovids *Amores*, Amsterdam 1975.

Ars amatoria

1. Los consejos a los hombres ocupan los dos primeros libros. Después de una introducción sigue –con referencia jocosa a la retórica de escuela– la doctrina de los «lugares de encuentro» (41-262): las muchachas pueden hallarse en varios lugares de encuentro en Roma, sobre todo en el teatro, en el circo y en la arena, en las representaciones de batallas navales y cortejos triunfales, en banquetes y también fuera de Roma.

Sigue la teoría de las aproximaciones (263-770): ten confianza en tí mismo, asegúrate la ayuda de la criada y elige el momento justo. Aprende también el arte de hacer regalos y de escribir cartas. ¡No extremes, como hombre, el cuidado de tu belleza! Los banquetes proporcionan buenas oportunidades; sé un maestro en el persuadir y en el prometer; forman parte de los medios de persuasión los besos y la violencia aceptada, pero también una reserva estudiada y un aspecto que despierte la compasión. ¡Guárdate de los amigos! ¡Sé hábilmente flexible! Tres inclusiones mitológicas subdividen esta parte didascálica (289-326; 525-564; 681-704).

2. Después de la conquista se trata de hacer durable el amor. El encanto de la educación es más fuerte que cualquier magia. Sé dócil, concibe el amor como una milicia, regala oportunamente –pero sin arruinarte. No ahorres alabanzas, cuida a la muchacha cuando esté enferma –pero deja que tu rival le proporcione la medicina amarga. Considera las ventajas y los peligros de la separación; en las aventuras mantén la discreción. En lugar de medios de excitación, los celos pueden ser como la sal del amor; la mejor medicina es, sin duda, el amor mismo. Conócete a ti mismo: pon en la balanza tus cualidades. El verdadero caballero reprime sus celos y es discreto. La transfiguración retórica de los defectos de la amada se concluye con el elogio de la mujer madura. Una conclusión sigue a consejos breves para el juego amoroso.

3. ¡Disfrutad de la vida, mujeres, y aprovechad los beneficios de la civilización! Prestad atención a los cabellos, los vestidos y el cuidado de vuestro cuerpo, pero no dejéis abiertos en torno los tarros de cosméticos: el amado sólo debe ver la obra de arte completa; puede, sin embargo, estar presente durante el peinado. Los defectos físicos se pueden remediar, el atractivo puede aprenderse, como también música, literatura, danza y juegos de sociedad. La cultura es más durable que la belleza.

Si os dirigís a los lugares de encuentro, guardaos de los hombres demasiado hermosos y de los otros engañadores. Sed diplomáticas en las cartas de amor, controlad las expresiones de vuestro rostro y mostraos siempre alegres. Tratad a vuestros enamorados de acuerdo con su edad y su temperamento. Mostraos preciosas, acrecentad la fascinación del amor con la rivalidad, engañad a los guardianes y guardaos de las amigas. Representad el papel de las enamoradas; no estéis demasiado dispuestas a creer cuando oigáis hablar de infidelidad. Prestad atención a los buenos modales en la mesa; conoceos a vosotras mismas y elegid posturas amorosas que den valor a vuestras perfecciones.

Remedia amoris

La obra no quiere ser una retractación, sino sencillamente impedir la desdicha, especialmente el suicidio: si las heroínas abandonadas la hubiesen leído, hubieran permanecido en

la vida. Combate las pasiones en sus comienzos, o una vez que han superado su cima. ¡Evita el ocio, trabaja como abogado, político, soldado, campesino, cazador! ¡Manténte a distancia! La magia no sirve de nada. Pon ante tus ojos con concentrada meditación los agravios que tu muchacha te ha hecho. Ten en cuenta sus defectos físicos e interpreta también sus perfecciones como defectos. Permítele que se muestre en sus aspectos poco favorables. A un ataque a los críticos moralizantes del *ars* siguen otros consejos: ¡alivia las pasiones mediante el hastío físico o con otro amor! Muéstrate insensible; evita los celos. Busca el olvido, pero guárdate de la soledad. Manténte alejado de la mujer amada. No pienses que ella te ama; no te embarques en discusiones. No releas nunca sus cartas; evita los lugares en que hayas estado con ella. No vayas al teatro; no leas poemas de amor (ni siquiera los míos). Estarás curado cuando puedas besar a tu rival. Estáte a dieta, no bebas vino.

Heroidas

Las mujeres del mito que vienen a continuación, escriben cartas a sus amados lejanos: 1. Penélope a Ulises; 2. Filis a Demofoonte; 3. Briseida a Aquiles; 4. Fedra a Hipólito; 5. Enone a Paris; 6. Hipsípila a Jasón; 7. Dido a Eneas; 8. Hermíone a Orestes; 9. Deyanira a Hércules; 10. Ariadna a Teseo; 11. Canace a Macareo; 12. Medea a Jasón; 13. Laodamia a Protesilao; 14. Hipermestra a Linceo.

Una posición especial es la de la *Epístola de Safo*[1] (15), de discutida autenticidad.

Siguen parejas de epístolas: 16-17. Paris y Helena, 18-19. Leandro y Hero, 20-21. Aconcio y Cídipe.

Metamorfosis[2]

1. A un breve proemio y a la historia de la creación siguen las cuatro edades del mundo, el diluvio y el renacimiento de los seres vivientes. Esta (1) gran sección (1, 5-451) culmina con la victoria de Apolo sobre Pitón. La segunda mitad del libro está ocupada por aventuras amorosas de divinidades.

2. Como en el primer libro, se describe primero una catástrofe cósmica: el incendio del mundo por Faetonte; siguen aventuras amorosas de divinidades. La segunda mitad del libro primero y el libro segundo entero son considerados en conjunto como segunda (2) gran sección.

3. La historia de Cadmo, que se prepara ya al final del libro segundo, enmarca una (3) gran sección, que llega hasta 4, 606. Allí están incluidas leyendas tebanas: Acteón, Sémele y Penteo (inserciones: Narciso; los marineros tirrenos).

---

1. Para la autenticidad: H. DÖRRIE, P. Ovidius Naso. Der Brief der Sappho an Phaon mit literarischem und kritischem Kommentar im Rahmen einer motivgeschichtlichen Studie, München 1975; contra la autenticidad (convincente): R.J. TARRANT, The Authenticity of the Letter of Sappho to Phaon (*Her.* XV), HSPh 85, 1981, 133-153; C.E. MURGIA, Imitation and Authenticity in Ovid, *met.* 1, 477 and *Her.* 15, AJPh 106, 1985, 456-474.

2. Cf. especialm. W. LUDWIG 1965; A. CRABBE, Structure and Content in Ovid's *Metamorphoses*, ANRW 2, 31, 4, 1981, 2274-2327; sobre la estructura de conjunto, v. ahora A. BARTENBACH 1990.

4. Continúan las leyendas tebanas: Ovidio cuenta las de las Miníades (que a su vez narran historias de amor) y también las de Ino y Melicertes. Con Cadmo y Harmonía se cierra el anillo. Una nueva (4) gran sección (4, 607-5, 249) trata de Perseo: éste petrifica a Atlante, libera a Andrómeda y cuenta su lucha con Medusa.

5. La batalla contra el rival de Perseo, Fineo, en el palacio ocupa la primera mitad del libro. Después Minerva, la diosa protectora de Perseo, se dirige hacia las Musas, junto a las cuales escucha las leyendas de Pireneo, de las Piérides, de Prosérpina, de Aretusa y de Triptolemo. La (5) gran sección («cólera de los dioses») incluye desde 5, 250 a 6, 420, pero el tema no está limitado a esta parte y los límites con la sección siguiente quedan desdibujados.

6. Al comienzo del segundo tercio de la obra (libros 6-10) se encuentra la leyenda de Aracne: la tragedia de un artista como la muerte de Orfeo está al comienzo del libro undécimo; esto arroja luz sobre el epílogo de toda la obra, en el que Ovidio desafía la cólera de Júpiter –y de Augusto. El libro comienza bajo el signo de Minerva e introduce, después de Niobe, de los campesinos licios y de Marsias, leyendas áticas: Filomela y Oricia. Una (6) gran sección relacionada con Atenas (6, 421-9, 97) es tan extensa que casi todo el segundo tercio de la obra se coloca bajo el signo de Atenas, tanto más cuanto que ya al comienzo del libro sexto se habla de la leyenda de la fundación de la ciudad.

7. Después de la historia de Medea, que está relacionada con Atenas a través de Teseo, Ovidio vuelve a las leyendas áticas con Céfalo.

8. Junto con el libro séptimo da como resultado una sucesión quiástica de las figuras clave: Teseo-Minos-Eaco-Céfalo-Minos-Teseo. Los mitos de Escila y de Dédalo están relacionadas con Minos, la caza calidonia y los relatos junto al Aqueloo con Teseo.

9. La (7) gran sección (9, 1-446) está dedicada a Hércules; la lucha de este héroe con Aqueloo tiende el puente con lo que precede (las grandes secciones se superponen). El encuentro con Neso crea la condición para la muerte de Hércules; con una sugestiva inversión de la cronología la apoteosis del héroe es seguida por la narración de su nacimiento contada por su madre. Con la hermana de Yole, Dríope, y con Yolao tampoco lo que sigue se aleja del ámbito de Hércules. Dos historias de amor no natural –de la desgracida Biblis y de la pía Ifis– constituyen el preludio del libro siguiente: la (8) gran sección se extiende dede 9, 447 hasta 11, 193.

10. En la parte sobre Orfeo (10, 1-11, 84) que sigue ahora, continúan los temas «amor no natural» y «piedad religiosa»: pederastia (Orfeo, Cipariso, Ganimedes, Jacinto), prostitución (Propétides), amor por una estatua (Pigmalión), incesto con el padre (Mirra). Un modelo positivo de piedad religiosa es Pigmalión, un ejemplo contrario Hipómenes. Finalmente, Adonis representa un paralelo de Orfeo.

11. La muerte de Orfeo abre, no por casualidad, el último tercio de la obra (cf. *supra* sobre el libro 6). El castigo de las Bacantes y la historia de Midas son una continuación de la parte sobre Orfeo. Una nueva (9) gran sección (11, 194-795) comienza con la entrada Troya. Trata, en sucesión cruzada, de la generación precedente a la guerra troyana: Troya-Peleo-Ceix-Peleo-Ceix-Troya.

12. La (10) gran sección (12, 1-13, 622) narra la guerra de Troya. Al prodigio de Áulide y la victoria de Aquiles sobre Cicno sigue como anexo la batalla de los centauros y de los la-

pitas; antes y después, Néstor habla de Ceneo y Periclímeno. Al final del libro –y junto al centro de la gran sección– se coloca la muerte de Aquiles.

13. La lucha por las armas de Aquiles, Polixena, Hécuba y la retrospectiva de Memnón se mantienen todavía en ámbito troyano. La sucesiva (11) gran sección (13, 623-14, 608)[1] se mantiene bajo el signo de Eneas. En sus viajes están intercaladas las historias de las hijas de Anio, de las hijas de Orión, de Escila, de Galatea.

14. Circe transforma a Escila, a los compañeros de Odiseo, pero también a Pico. Un destino análogo sufren los compañeros de Diomedes, el pastor apulo, las naves de Eneas y, naturalmente, el héroe mismo, divinizado por Venus. Con el verso 609 comienza la última (12) gran sección: la historia de Alba Longa y de Roma. Las historias de Pomona y Vertumno, Ifis y Anaxárete son episodios amorosos. La apoteosis de Rómulo y Hersilia concluye el libro.

15. Numa escucha en Italia meridional –aquí se narra a propósito del fundador Miscelo– las doctrinas de Pitágoras que, en su «cientificismo», recuerdan el libro primero. La esposa de Numa, Egeria, Hipólito, llegado a través de la muerte a la inmortalidad, y Cipo, el desinteresado republicano, componen el preludio del final, que comienza con una invocación solemne a las Musas. El hijo de Apolo, Esculapio, llega de fuera a Roma, pero César es un dios en su misma ciudad y Augusto, el Júpiter terreno, todavía lo supera. Pero el poeta sobrevivirá en el recuerdo de los lectores gracias a su obra, a la que ni siquiera la ira de Júpiter puede causar daño.

Fasti

La elaboración poética del calendario de las festividades romanas presenta en una variación multicolor datos astronómicos, mitos y explicaciones etiológicas. Los seis libros que conservamos están dedicados cada uno a un mes (de enero a junio); el poeta no busca, como en las *Metamorfosis*, una andadura continuada; la estructura, sin embargo, es menos mecánica de lo que hace prever el principio tomado como base.[2]

Tristia

1. El libro primero de los *Tristia* está enmarcado por una composición dedicada al libro mismo (1) y un epílogo al lector (11). En el centro está colocada la glorificación de la esposa (6) situada entre una carta al mejor amigo (5) y una al futuro editor de las *Metamorfosis* (7). Este grupo de tres composiciones hace juego con otro al comienzo del libro: la conmovedora escena del alejamiento de Roma (3) está enmarcada por dos cuadros de tempestades en el mar (2 y 4). Las composiciones 8 a 10 se ordenan en relación con las que quedan, de manera que la plegaria por la buena fortuna de la nave (10) constituye un contrapeso a la segunda elegía, que se corresponde por argumento y colocación, mientras las elegías 8 y 9, que contrastan te-

1. Diversamente W. LUDWIG 1965, 68 (14, 440).

2. Sobre la estructura artística de los *Fasti*, v. J.F. MILLER, Ovid's Elegiac Festivals. Studies in the *Fasti*, Frankfurt 1991; cf. también M. KÖTZLE, Zur Darstellung weiblicher Gottheiten in Ovids *Fasti*, Frankfurt 1991.

máticamente entre sí, están colocadas intencionadamente una junto a otra. En total, encontramos en el primer tercio del libro dos composiciones que se refieren particularmente a la navegación (2 y 4), en el último solamente una (10); en el primer tercio una elegía tiene como argumento principal las relaciones humanas (3), en el último dos (8 y 9), de las cuales la 8 se remite expresamente a la elegía 3 (1; 8; 11-26) y hace referencia a Roma dos veces (33 y 37 s.).

2. El libro segundo de los *Tristia* constituye un todo único: un discurso de defensa ininterrumpido a Augusto. La primera parte (1-206) –más breve– hace frente al motivo verdadero –desconocido para nosotros– del exilio. Está estructurada siguiendo una simetría axial. En el centro hay un pasaje sobre la culpa de Ovidio (97-108) con la frase sustancial *cur aliquid vidi?* (103). En torno, como envoltura, se corresponden después: el honor, hasta entonces sin tacha, de Ovidio como caballero y como juez (89-96) y su noble origen (109-114), la aversión general contra Ovidio después de la caída en desgracia ante el emperador (87 s.) y su fama mundial (115-120), la ruina de su casa como imagen (83-86) y como realidad (121 s.), la cólera del príncipe en su efecto de aniquilación (81 s.), el posible indulto después del aplacamiento de esta animosidad (123 s.), la lealtad de Ovidio hacia Augusto (51-80) y la lealtad de Augusto hacia Ovidio, que sólo fue castigado con noble benevolencia (125-154), la gracia otorgada anteriormente a enemigos derrotados (41-50) y las futuras victorias sobre los enemigos (155-178), Augusto como *pater patriae* benigno e imagen de Júpiter (29-40; 179-182). La introducción sobre los daños causados a Ovidio por su poesía y sobre la ventaja que tiene esperanza de obtener de ella aplacando a Augusto (1-28) corresponde a la petición final de conseguir un exilio menos incómodo, con alusión a los peligros de Tomi y al deber del emperador de proteger a sus conciudadanos (183-206).

La segunda sección principal –más amplia– del libro (207-578) avanza en dos líneas paralelas: *1*. El *Arte de amar* no ha inducido al mal a nadie (207-360); *2*. Ovidio es el único al que ha causado daño su poesía (361-578). ¡Comparemos las dos subsecciones! En ambas hay, al principio, un pasaje bastante ampliamente desarrollado sobre la lectura. Como muestra el primero, Augusto con una lectura atenta debería haber advertido que Ovidio no enseña nada prohibido y excluye explícitamente a lectoras de nivel social elevado. Después, ningún libro está absolutamente libre de un mal uso, y entonces se proclama una prohibición general de leerlo para las damas de alta condición (207-278). La segunda subsección paralela indica que muchos autores habían escrito poesía sobre el amor y habían compuesto obras didascálicas jocosas sin recibir castigo (361-496). A la propuesta irónica de abolir el teatro, el circo y los otros lugares de perdición (279-302) corresponde la invocación a la existencia tranquila de representaciones públicas de contenido erótico, especialmente del mimo, apreciado por Augusto (497-520). Con la afirmación de que la lectura o la contemplación de cosas prohibidas no es todavía, como tal, una culpa (279-312) se corresponde la referencia a imágenes y esculturas eróticas en las casas particulares (497-528). Compárese con la renuncia de Ovidio a componer un poema épico augústeo y su retorno a la poesía de amor acorde con su carácter (313-346) la invocación de lo erótico en la *Eneida*, de la prolongada circulación pública sin problema del *Arte de amar*, de los homenajes a Augusto en los *Fastos* y en las *Metamorfosis* (529-562). En la primera subsección la integridad moral de Ovidio sirve

como prueba de que él no había podido en absoluto ser maestro de adulterio (347-360), en la segunda la misma cualidad le garantiza la compasión de todos los romanos (563-578).

La primera sección principal del libro tiene, pues, estructura quiástica, la segunda paralela. La segunda es más extensa que la primera; lo mismo es válido para las dos subsecciones de la segunda. Ambas secciones principales están unidas por el motivo central de la primera: el haber presenciado algo prohibido (103); la impunidad de tal acción es afirmada, en general, en los segmentos 303-316 y 521-528 –ciertamente, también ella es válida para Ovidio. La unidad del libro descansa, por tanto –a pesar de la separación de los dos motivos del exilio– en la refutación implícita de la acusación principal.

3. Un discurso del libro (1) y una carta al editor (14) forman el marco. Como en el libro primero, la segunda y la penúltima composición tienen, en cierto modo, carácter de súplica; particularmente conmovedor es el rechazo, en señal de luto, de la plegaria ritual en la elegía del cumpleaños (13). En el tercero y antepenúltimo lugar hay dos tríptico (3; 4a; 4b y 10-12).[1] La parte central es la elegía a la joven poetisa Perilla (7) con las importantes afirmaciones sobre la poesía y el poder. Mientras en el libro primero las cartas a los amigos se concentran en la segunda mitad, ahora esto tiene lugar en la primera. Por eso ahora las elegías sobre la situación personal del poeta se encuentran en la segunda mitad del libro. Los libros primero y tercero se corresponden, por tanto, en estructura; ellos enmarcan el libro segundo, que tiene carácter diverso.

4. Las pilastras angulares del libro cuarto son los apóstrofes al lector (1) y a la posteridad (10). La primera mitad del libro implora sucesivamente a la familia imperial (2), a la mujer del poeta (3), al elocuente joven Mesalino (4) y a un amigo que trata sinceramente de ayudarlo (5); a estos aspectos positivos la segunda mitad contrapone otros negativos: el efecto devastador del tiempo (6), el amigo que no escribe (7), la diferencia entre el crepúsculo de la vida soñado y el real (8), la amenaza a un enemigo anónimo (9) que forma pareja con el agradecimiento al amigo (5). A diferencia del libro primero las composiciones que describen la situación personal de Ovidio en forma de reflexión se colocan en la segunda mitad del libro. A diferencia de en el libro primero y tercero, en éste falta, empero, la parte central. Es digna de consideración la contraposición entre las elegías conclusivas de la primera y de la segunda tétrada (5 y 9) y en general la sucesión jerárquica de los destinatarios.

5. La composición introductoria (1) se dirige –análogamente a 4, 10– al lector; se encuentra fuera de la estructura fundada sobre la simetría axial del resto del libro, que está dedicado a su esposa. Las cartas dirigidas a ella (2; 5; 11; 14) son determinantes para la estructura; entre cada una de estas dos parejas se introducen una elegía de contenido literario (3 y 12) y una carta a un amigo (4 y 13). En el centro se encuentra una epístola a una persona que se alegra de la desventura del poeta (8),[2] enmarcada por cartas a buenos amigos (7 y 9) y composiciones sobre la situación de Ovidio (6 y 10). A la primera carta a su mujer (2) Ovidio une una nueva misiva a Augusto; trata también de ganar para su causa un círculo de poetas amigos (3).

---

1. A Bruto (4 a), enmarcada por dos elegías personales (3: la enfermedad de Ovidio; 4 b: la infelicidad de Ovidio); cf. 10: invierno; 12: primavera; en el medio 11: a un enemigo.

2. ¿La posición privilegiada indica quizá que el destinatario es el mismo del poemita de invectiva *Ibis* (cf. también 4, 9)?

Epistulae ex Ponto

1-3. Los tres primeros libros de las *Epístolas desde el Ponto* constituyen una colección[1] de 30 elegías. Sirven de marco dos parejas de epístolas a Bruto, el editor (1, 1 y 3, 9), y al influyente Paulo Máximo (1, 2 y 3, 8), de cuya mujer es amiga la esposa de Ovidio. El núcleo central está constituido por las epístolas 2, 3-8: las cartas a Salano, el maestro de Germánico, y a Grecino, el joven amigo de Ovidio (2, 5 y 6), al que también está dedicada la elegía central de *Amores*, están enmarcadas por dos misivas a Curcio Ático (2, 4 y 7), a quien Ovidio debe críticas competentes a sus versos, y por dos a Cota Máximo (2, 3 y 8), el hijo más joven de Mesala, el protector de Ovidio. Cota Máximo es también el destinatario de las composiciones quinta (1, 5) y quinta a partir del final (3, 5) de la colección, como también de la penúltima elegía del libro primero (1, 9) y de la segunda del tercero (3, 2); como al de Tulo en el libro primero de Propercio, al nombre de Cota le corresponde aquí un papel estructural. Ocupan posiciones de honor Germánico al comienzo del libro segundo (2, 1) y la mujer del poeta al comienzo del tercero (3, 1). Con cada una de estas importantes figuras está asociado un mentor: el maestro Salano, cuya posición central en la colección se explica por su influjo sobre Germánico, y sobre Rufo, el tío de la mujer de Ovidio, que cierra el libro segundo (2, 11) y así se coloca a su lado (cf. 3, 1).

El desplazamiento del comienzo del libro –el libro segundo comprende once composiciones, el tercero sólo nueve– se explica por la voluntad de asignar al libro segundo un número dispar de elegías, de modo que la dedicada a Grecino esté en el centro del libro, como en los *Amores*. Al mismo tiempo, en la disposición de los destinatarios domina una gradación extraordinariamente equilibrada. La función estructurante de Cota para toda la colección podía ser reclamada por su hermano mayor Mesalino. Como compensación, éste recibe por eso en 2, 2 la posición sumamente halagüeña después de Germánico y antes que Cota. Por lo demás, también Grecino ocupa una posición importante en el primer libro: su nombre y el de su hermano Pomponio Flaco enmarcan la segunda mitad del primer libro.

La colección, pues, muestra una estructura de conjunto fundada en la simetría axial, evitando sin embargo cualquier árido esquematismo. La inspiración procede quizá de los tres primeros libros de las *Odas* horacianas.

4. El libro cuarto fue publicado quizá a partir del legado póstumo de Ovidio. Sin embargo, la disposición de las composiciones hace sospechar que también el autor había metido su mano en la ejecución. También un editor, ciertamente, habría podido colocar al final la elegía sobre el círculo poético de Roma (16) y enmarcar el resto de la colección con dos cartas a Sexto Pompeyo; pero ¿quién, a no ser Ovidio, habría colocado nuevamente a Grecino al comienzo de la segunda mitad del libro (4, 9)?

La estructura de los libros poéticos no tiene solamente significado estético. Refleja también una trama completa de relaciones humanas y sociales. Como la colección elegíaca de Propercio, tampoco las obras de Ovidio son solamente libros de amor o de dolor, sino también libros de amistad (y de enemistad). Las consideraciones sociales son importantes,

1. H.H. FROESCH, Ovids *Epistulae ex Ponto 1-3* als Gedichtsammlung, tesis Bonn 1968.

ciertamente, pero no pueden oscurecer la regularidad con que vuelven los nombres de viejos amigos en posiciones que el poeta les ha reservado casi obstinadamente.

Ibis

El primer tercio del libro (1-206) se subdivide en una introducción (1-64) y una solemne maldición (65-206). Una ocurrencia característica es la de hacer seguir la descripción del nacimiento de Ibis a la de su muerte ritual[1] (207-247).

La segunda sección principal está dividida en dos por una observación (411 s.) que recuerda el verso 125, en el centro de la segunda subsección de la primera sección principal. Como colmo de la desgracia Ovidio vaticina a su enemigo un destino como el suyo (635 s.). La segunda mitad de la segunda sección principal comienza con el deseo de que el enemigo sea golpeado con la pobreza (413-424), una suerte que *Ibis* había querido reservar a Ovidio. En la posición correspondiente, poco después del comienzo de la segunda sección principal (257-270) aparece el ruego de que Ibis pierda la vista. La colocación destacada de este motivo permite la suposición de que Ibis había visto y denunciado algo que fue una fatalidad para Ovidio, cf. también el sangriento castigo de la locuacidad (567).

La obra, en conjunto, consta de dos partes de extensión desigual (1-206; 207-642). La primera se subdivide, en su mayor parte, según proporciones ternarias, la segunda consiste esencialmente en dos series de maldiciones; comienzo, medio y fin están también aquí claramente evidenciados. Los versos finales recogen motivos de la parte inicial en orden inverso (638, cf. 127-194; 639 s., cf. 89 s.; 641 s., cf. 49-52).

Fuentes, modelos, géneros

Para los *Amores* es decisiva, en primer lugar, la tradición romana: Galo, Tibulo, Propercio. Ovidio a lo largo de toda su vida nunca renegó de Cornelio Galo; en *am.* 3, 9 Tibulo recibe un homenaje; la referencia a él, a pesar de las grandes diferencias entre los dos poetas, se extiende abundantemente: todavía en el libro tercero de los *Tristia* la composición sobre la enfermedad y la muerte tiene el número 3, como en el libro primero de Tibulo. Ovidio mantiene un activo intercambio intelectual a nivel personal con Propercio; la relación cronológica entre las composiciones poéticas tardías de Propercio y Ovidio es dudosa. No hay que excluir, además, influencias del epigrama griego, de la comedia y del arte figurativo, del que el romano de ciudad vive siempre rodeado.

Para la *didascalia amorosa* Ovidio podía basarse en algunas elegías de Tibulo y en las máximas de las alcahuetas de la comedia; por debajo de su nivel se mueve la literatura pornográfica en sentido estricto, que circula en parte bajo nombres de mujeres; a regiones más elevadas que Ovidio llevan los diálogos eróticos de Pla-

1. Un ejemplo positivo es la sucesión apoteosis-nacimiento en el libro sobre Hércules de las *Metamorfosis*; de próxima aparición: H. GROMBEIN, Untersuchungen zu Ovids *Ibis*, tesis Heidelberg 1998.

tón: piénsese en el *Fedro* y en el *Banquete*; es más apropiada la comparación con Jenofonte, que hace hablar a su Sócrates con una hetera sobre la caza de los hombres (*mem.* 3, 11). Ovidio aquí une los argumentos y las figuras de la elegía y de la comedia con las formas de la poesía didascálica, pero en metro elegíaco.

Las *Heroidas* son, según la afirmación del mismo Ovidio, un género literario nuevo creado por él (*ars* 3, 346).[1] En ellas se cruzan bastantes géneros: epístola, elegía, monólogo dramático. Tragedia (p. ej. Eurípides, en las cartas de Medea y de Fedra) y épica (Homero, Apolonio, Virgilio) ejercen una vigorosa influencia, como también la poesía helenística (Calímaco, en el intercambio epistolar de Aconcio y Cídipe). Como en *Amores* y en *Ars amatoria* aparece también aquí la educación retórica del autor: las *Heroidas,* ciertamente, no son suasorias en verso, pero sin aquella preparación escolar no habrían sido escritas así.

Las *Metamorfosis* son, por la métrica, un poema épico, pero sin unidad de lugar, tiempo, personaje y acción. Están presentes Homero, Virgilio y Apolonio de Rodas, pero la obra recuerda más los catálogos poéticos hesiódicos y helenísticos. Los materiales míticos derivan en gran parte de fuentes helenísticas: Boios o Boio (Ὀρνιθογονία, imitada en latín por el amigo más viejo que Ovidio, Emilio Macro), Fanocles (Ἔρωτες ἢ καλοί), Eratóstenes (Καταστερισμοί), Nicandro (Ἑτεροιούμενα), Partenio (Μεταμορφώσεις); este último vive en Roma y está cerca de Cornelio Galo, tan apreciado por Ovidio. El canto de Sileno de la sexta égloga virgiliana está extraordinariamente próximo a las *Metamorfosis*: este esbozo de poema erótico-cosmológico debe haber impresionado a Ovidio, independientemente del hecho de que Virgilio haga, o no, referencia a una obra de Cornelio Galo. La hipótesis de un manual mitográfico como punto de arranque para la repartición de la materia de las *Metamorfosis* en muchas partes –no para la ejecución de cada uno de los episodios– parece igualmente natural.

La riqueza psicológica de las *Metamorfosis* nace de la experiencia de Ovidio como elegíaco y de su conocimiento de la tragedia greco-romana. La disputa por las armas de Aquiles se desarrolla en forma de una *controversia* retórica. También el idilio y el epigrama ejercieron influencia. La *Ecale* de Calímaco sirve de modelo para Filemón y Baucis; se recoge también la técnica del diálogo de las Musas; pero la concepción de un poema extenso ininterrumpido (*perpetuum carmen, met.* 1, 4) se contrapone a los principios del prólogo de los *Aitia*. El planteamiento como historia universal de las *Metamorfosis* procede de la historiografía helenística. De ella deriva un poema colectivo enciclopédico *sui generis*, como sólo podía ser escrito de este modo en Roma y por Ovidio.

---

1. La carta properciana de Aretusa (4, 3) quizá fue compuesta más tarde; además –a diferencia de las *Heroidas* de Ovidio– se desarrolla en ambiente romano.

Calímaco y su sucesor romano Propercio son padrinos de los *Fastos*. El material relativo a la Roma antigua se lo ofreció –como antes para las partes correspondientes de las *Metamorfosis*– Varrón; se añaden fuentes históricas, como Livio. El calendario sobre las festividades romanas proporciona el marco.

Entre las *poesías del exilio* la influencia calimaquea es particularmente vigorosa en el *Ibis*, mientras las epístolas elegíacas de carácter personal se consideran como creación original. Al mismo tiempo, en cuanto publicística interesada, se remontan a los comienzos de la elegía (Solón). La descripción del país bárbaro se atiene con frecuencia a lugares comunes literarios: Ovidio quiere, no tanto describir la Tomi real, como más bien convencer a los lectores romanos de que no puede vivir allí.

Técnica literaria

En Ovidio la estructura de cada una de las elegías amorosas se orienta rigurosamente de acuerdo con el tema. La polivalencia temática de un Tibulo le es extraña, el pensamiento, a menudo, se desarrolla según principios retóricos: léase la elaboración de temas como *militat omnis amans* (1, 9) o bien *odi et amo* (3, 11, 33-52).[1]

En cada una de las *cartas de las heroínas* la retórica aborda la representación del carácter; como consecuencia, se argumenta, pero a menudo sin que sea imaginable un resultado práctico. Nace de ellas, por el contrario, un vivo retrato de la escritora. La retórica se convierte de instrumento de persuasión en un medio de representación artística.

La tarea de ordenar composiciones artísticas más breves, de forma que resulte una colección bien estructurada, Ovidio la ha resuelto con éxito siguiendo el ejemplo de Horacio, de forma particularmente sugestiva en la estructura de conjunto en simetría axial de los libros 1-3 de las *Epistulae ex Ponto* (v. Compendio de las obras).

En el *Arte de amar* consigue por primera vez dar forma artística a un libro entero como texto continuo. Además *exempla* mitológicos y metáforas consecuentes (por ejemplo, la carrera del carro) son elementos que proporcionan unidad o marcan la división.[2] Aquí el proyecto estructural supera ya a cada libro: el libro tercero del *Ars* ilumina la materia de los dos primeros desde un punto de vista nuevo –el de la mujer–, en los *Remedia* los caminos y los medios conocidos ya para el lector –ejemplos mitológicos, interpretación racional del aspecto psicológico mediante la meditación retórica– se ponen al servicio de una intención

1. Impresa en muchas ediciones como composición autónoma.
2. M. Weber 1983.

opuesta a la del *Ars*. No es, ciertamente, una casualidad que *Ars* y *Remedia* juntos contengan el mismo número de libros que las *Geórgicas* de Virgilio.

Ovidio, en las *Metamorfosis,* debe pensar en unidades todavía más amplias. Los libros se unen entre sí ya de forma que al final de un libro comienza, como en una novela por entregas, un nuevo contexto narrativo (así 1, 747; 2, 836), o que, por el contrario, la acción principal de un libro concluye solamente en el siguiente (así 11, 1-84). Las narraciones individuales están unidas entre sí artísticamente; Ovidio, por otra parte, no se limita a una unión externa –por ejemplo: relato marco, presencia o ausencia de personajes–, sino que a menudo busca nexos temáticos (por ejemplo, en el libro tercero la visión de lo que está prohibido). Conexiones genealógicas e histórico-culturales son importantes en toda la obra: Tebas en el primer tercio, Atenas en el segundo, Troya y Roma en el tercero.

Una planificación de largo alcance aparece, por ejemplo, en la estructuración paralela de los dos primeros libros de las *Metamorfosis*: aquí a la representación de una catástrofe universal (diluvio y conflagración mundial) sigue en ambos casos la descripción de aventuras amorosas de dioses. La obra, concebida en tres bloques de cinco libros (*trist.* 1, 1, 117), no tiene ciertamente la unidad interna y externa de la *Eneida,* pero entre los libros finales de las tres péntadas existen analogías notables.[1] Sólo en estos libros existen palabras a propósito de las *Musas*, sólo aquí encontramos inserciones extraordinariamente largas introducidas por figuras de profetas, que dan su impronta al libro: el canto de las Musas (libro 5), el de Orfeo (libro 10) y el discurso de Pitágoras (libro 15). Cada uno de estos libros tiene también un epílogo (6, 1-138; 11, 1-84; 15, 871-879) que se refiere al destino de un artista.

El arte de la representación de los personajes de Ovidio utiliza sobre todo el discurso directo. Son característicos ciertos monólogos[2] que se apoyan en el estilo trágico, pero revelan también relaciones con las *Heroidas* de Ovidio; la forma epistolar desarrollada por él mismo en las *Heroidas* la emplea Ovidio directamente en la historia de Biblis (*met.* 9, 523-565). A veces se añaden, como acotaciones marginales, finas observaciones psicológicas: como cuando Atalanta manifiesta en el discurso principal que la belleza de Hipómenes no la ha impresionado, pero entre paréntesis admite lo contrario (*met.* 10, 614). Se presenta ante nuestros ojos el desconcierto de Biblis: su búsqueda inicial de la palabra justa se refleja en el tomar y el apartar las tablillas, en el escribir y el borrar (*met.* 9, 523-525); pero, al final, está tan poseída por su tema que también llena de escritura los márgenes (*met.* 9, 565).

Detalles de técnica narrativa deberán ser valorados en relación con lengua y

1. A. Bartenbach 1990.
2. R. Heinze 1919, especialm. 110-127.

estilo. Aquí consideramos sobre todo la colocación artística de las comparaciones épicas:[1] en una fase inicial de la acción puede aludir a la emoción de esta puesta en movimiento (por ejemplo, *met.* 1, 429-496 el amor). En medio de los acontecimientos actúa como momento dilatorio antes del instante decisivo (por ejemplo, *met.* 1, 533-539 en la persecución). Hacia el final del relato puede evidenciar la metamorfosis (por ejemplo, *met.* 2, 825-832). Se pueden añadir anticipaciones (*met.* 1, 492-496 símil de las espigas: *sterilis amor!*) y referencias al presente (*met.* 1, 200-205).

El autor ofrece ayudas para la comprensión también con otros procedimientos: muchas veces el tema de fondo (amor, cólera de los dioses, etc.) se indica expresamente en la transición, o en la parte introductoria. En momentos importantes la palabra clave puede aparecer de nuevo (por ejemplo: «el amor le inspira la fuerza para hacer esto»). Ya pronto determinadas señales aluden al resultado infeliz de los acontecimientos: Dédalo da a su hijo un beso «que no repetirá más» (8, 211 s.). Algunos adjetivos («el ignorante», «la desventurada») no solamente expresan participación, orientan también la recepción. Lo mismo vale para la ironía trágica, que es más que simplemente un juego de palabras; subraya, ciertamente, el contraste entre la ignorancia del personaje y el destino que le espera.

El arte de perfilar transiciones graduales está muy desarrollado en el poeta de las *Metamorfosis*.[2] Aparece en pequeña proporción en la representación del proceso de las transformaciones, en mayor proporción en el encadenamiento de las narraciones. La descripción de las transformaciones[3] ofrece al lector cosas irracionales y contrarias a la naturaleza y a la lógica de modo tan convincente, que cree verlas acontecer ante sus ojos. Ovidio parece superar aquí el estatismo propio de tantas formas de arte antiguo y anticipar posibilidades que sólo el cine realizará visualmente; Ovidio no trata, sin embargo, al lector como espectador pasivo, sino que lo estimula para que él mismo desarrolle las representaciones correspondientes.

Son típicas de Ovidio descripciones alegóricas de lugares que reflejan el ser del habitante: por ejemplo, la casa de la Fama (12, 39-63). Tales pasajes demuestran que la educación retórica no está en contradicción con la poesía, sino que es capaz de estimular y desarrollar de un modo sistemático la fantasía poética.

En los *Fasti* Ovidio no contrapone a la narración «épica» de las *Metamorfosis* una «elegíaca», sino que enriquece cada uno de los dos géneros con elementos del otro. El arte narrativo ovidiano, observable ya en los *Amores*, no se interrumpe de

1. M. VON ALBRECHT, Die Funktion der Gleichnisse in Ovids *Metamorphosen*, en: Studien zum antiken Epos, FS F. DIRLMEIER, V. PÖSCHL, Meisenheim 1976, 280-290.

2. Reinh. SCHMIDT, Die Übergangstechnik in den *Metamorphosen* des Ovid, tesis Breslau 1938.

3. W. QUIRIN, Die Kunst Ovids in der Darstellung des Verwandlungsaktes, tesis Gießen 1930.

ningún modo con las *Metamorfosis*; en las obras tardías se encuentran gemas finamente cinceladas como el relato a propósito de Quirón (*fast.* 5, 379-414).[1] La tendencia a la concentración concisa, a la esencialidad lacónica, que se anuncia ya muchas veces en las *Metamorfosis*, se acentúa todavía aquí.

La técnica literaria de la *poesía del exilio* reside en el contraste entre la epístola elegíaca, como Ovidio le había dado forma antes en las *Heroidas*, y la tarea de aplicar a la propia vida la «poesía de la separación» desarrollada allí con argumentos míticos: ironía cruel del destino, que se resuelve, sin embargo, en beneficio de la literatura. Técnicas como el arte retórico del discurso poético practicada desde la juventud, del *ethos* y del *pathos*, de la descripción de lugares y personas evidente y conmovedora, también de la modificación refinada de un mismo tema en innumerables variaciones, se convierten ahora en instrumentos de la poesía personal romana. Ovidio, muy elocuente desde su juventud a propósito de argumentos lejanos, debe ahora experimentar y verificar sobre su propia piel la potencia e impotencia de la palabra moldeada literariamente. El refinamiento literario de la producción ovidiana tardía es a menudo poco apreciada, porque Ovidio –de acuerdo con el estilo epistolar y con la finalidad retórica– habla de falta de arte de estas obras y de declive de su talento poético.

Lengua y estilo

El patrimonio léxico de Ovidio está aparentemente próximo a lo cotidiano, la superficie de su lengua da impresión de facilidad. Solamente con un examen cuidadoso previo se percibe qué capacidad de invención se esconde tras semejante «naturalidad». Sus neologismos son numerosos, por ejemplo sustantivos en *-men*, adjetivos en *-fer* y *-ger*.

El tratamiento del hexámetro y del dístico elegíaco es igualmente magistral. Se subraya la riqueza de dáctilos y el ritmo danzante, cuyo efecto se aumenta mediante separaciones, antítesis y por la coincidencia frecuente del final de la frase y del verso. Palabras de dos o tres sílabas en final de hexámetro y de dos sílabas en final de pentámetro son la regla. Las escasas excepciones están justificadas por la tradición o por el contenido: así el apóstrofe solemne a la posteridad (*posteritas*, *trist.* 4, 10, 2).

Desde el punto de vista sintáctico llama la atención la predilección por los paréntesis,[2] un recurso que rompe el fluir normal de la frase y de ese modo abre posibilidades para la expresión «polifónica». Afirmaciones subjetivas pueden ser

1. M. VON ALBRECHT, Zur Funktion der Tempora in Ovids elegischer Erzählung (*fast.* 5, 379-414), en: M. VON ALBRECHT, E. ZINN, ed., Ovid, Darmstadt 1968, 451-467.

2. M. VON ALBRECHT 1964.

comprobadas objetivamente: *visa dea est movisse suas –et moverat– aras* (*met.* 9, 782). Por el contrario, ciertos particulares poco creíbles del mito pueden ser puestos en duda parentéticamente: *si credere dignum est* (3, 311); aquí el autor guiña el ojo al lector libre de prejuicios en señal de acuerdo. En Ovidio las palabras repetidas se presentan sucesivamente en una perspectiva siempre diversa: así se suceden rápidamente la súplica subjetiva (*fer opem! dixere*), la confirmación objetiva (*tulitque / muneris auctor opem*) y la relativización de la ironía trágica (*si miro perdere more / ferre vocatur opem*: *met.* 13, 669-671). Esta variación de los puntos de vista proporciona profundidad espacial a la escena y plasticidad a las figuras.

El narrador como el autor acompañan la acción ora con distante diversión intelectual, ora con intensa participación interior; ambas actitudes tienen sus medios estilísticos preferidos. Todavía hasta el *pathos* ininterrumpido de un Lucano hay un largo camino, pero Ovidio conoce el apóstrofe excitado a los protagonistas, comparable al grito de un espectador teatral ingenuo que previene al personaje (*met.* 3, 432-436). Puede, por otra parte, suavizar mediante una fría contraposición el impulso sentimental excesivo: así, una vez que Orfeo ha llorado suficientemente a su esposa en la tierra, le hace enfrentarse con el reino de los muertos (10, 11-13). Con motivo de la conflagración mundial de Faetonte, el dios del Sol cubre su rostro con el dolor, pero las llamas producen luz y así esta desgracia tiene también su bondad (2, 330-332). La antítesis sirve de vehículo al paso, típicamente ovidiano, del *pathos* a la ironía.

Ovidio es uno de los narradores más brillantes de la literatura universal. Al mismo tiempo utiliza los instrumentos lingüísticos con meditada economía. Con frecuencia inicia su descripción con una visión de conjunto. Se abarca toda la escena (presente), después la cámara fotográfica converge sobre un punto particular. Se ve a un personaje dedicado a una ocupación rutinaria (imperfecto). Después queda aislado durante un instante determinado (presente histórico), la secuencia de las acciones continúa hasta que comienza un acontecimiento decisivo (perfecto histórico). La expectación precedente puede ser estimulada mediante elementos retardatorios: por ejemplo, una comparación o un monólogo. El efecto sorpresa puede acrecentarse por el hecho de que la excitante peripecia de la acción se introduce con una proposición subordinada (*cum inversum* o incluso *nisi*). En general después del acontecimiento principal el ritmo narrativo se acelera, de acuerdo con la caída de tensión en la conciencia del lector. Mediante un aplazamiento ponderado de determinados procedimientos lingüísticos se consigue un fuerte efecto plástico. Desde este punto de vista el arte de Ovidio es comparable al de Livio.

Universo conceptual I
Reflexión literaria

Nuestro poeta es bien preciso en sus afirmaciones acerca de la poesía; las instancias inspiradoras varían según los géneros.

Como elegíaco, Ovidio continúa la tradición de la elegía de requiebro («para ablandar a la dama»); ha sido herido y vencido por Amor, Amor le dicta sus poesías: la inspiración procede aquí del dios del amor y de la dama. El hecho de que él –como conviene a un elegíaco– proporcione fama a su amada tiene, sin duda, la consecuencia de que otros la aprecien igual que él y de que la pierda: *ingenio prostitit illa meo* (*am.* 3, 12, 8); así Ovidio desarrolla coherentemente hasta el final el arco de temas típicos de la elegía latina.

Al comienzo del último libro de los *Amores* se encuentra, como Hércules, en una encrucijada: de nuevo elige la elegía, pero promete dedicarse más adelante a la tragedia (*am.* 3, 1). En la composición final (3, 15, 17 s.) Dioniso lo llama a tareas más elevadas –se refiere a la tragedia *Medea*–; la divinidad inspiradora se ha elegido de acuerdo con el nuevo género literario.

El *Arte de amar* nace de la experiencia práctica (*usus*: *ars* 1, 29); al comienzo solamente es invocada Venus (*ars* 1, 30; cf. 3, 43-58; 769 s.); como se espera en un poema didascálico, es la divinidad competente en la materia.[1] El poeta didáctico busca la credibilidad; por eso al comienzo las divinidades específicamente poéticas –Apolo y las Musas– son dejadas aparte explícitamente (*ars* 1, 25-28), y al final la sabiduría empírica de Ovidio deja en la sombra, desde luego, al oráculo de Delfos (*ars* 3, 789 s.). En el interior de los libros, sin embargo, la situación es diferente: cuando se trata de enseñar a sus alumnos el conocimiento de sí mismos, aparece el dios délfico, que entiende de esto (2, 493-510). Y en su deseo de ser leído por las muchachas invoca enseguida a Apolo, Baco y las Musas (*ars* 3, 347 s.): con razón, pues aquí se trata de literatura en cuanto literatura.

El hecho de que en los poetas habite un dios, es ciertamente un motivo por el que las muchachas deben acogerlos benévolamente (*ars* 3, 547-550). Pero Ovidio confirma su fe en la divinidad del talento poético –no solamente del suyo– también en un contexto más serio (*trist.* 4, 10, 41 s.).[2]

La inspiración para las *Metamorfosis* es solicitada –como en el *Ars*– a la instancia adecuada para el tema elegido (*met.* 1, 2): las divinidades que han provocado las transformaciones. Las Musas aparecen más adelante, y –ciertamente no por

1. Sobre la conexión entre experiencia y Venus también Tibulo 1, 8, 3 s.

2. *Est deus in nobis, agitante calescimus illo* (*fast.* 6, 5); cf. *Pont.* 3, 4, 93 s.; la aparición de la divinidad es sustituida por una iluminación interior en *fast.* 6, 251-256.

casualidad– en los libros conclusivos de las tres péntadas: en el libro quinto aparecen como actrices y narran; en el décimo el hijo de una Musa, Orfeo, al comienzo de su canto invoca oportunamente a su divina madre; en el decimoquinto, finalmente, el poeta mismo se dirige solemnemente a las Musas antes del decisivo final.

El epílogo de las *Metamorfosis*[1] muestra la inmortalidad del poeta, de la que Ovidio estaba ya profundamente persuadido en los *Amores* (1, 15; 3, 15), como resulta de su obra. La conciencia de su propio valor del elegíaco (cf. Prop. 3, 2) se dilata hasta lo cósmico. Al mismo tiempo el poeta se siente a cubierto de la voluntad destructiva de los hombres (*ferrum*) y de la «ira de Júpiter», que no puede significar más que la del príncipe. Ovidio puede apoyarse en un público de lectores esparcido por el mundo.

El paso a la autoafirmación del *ingenium* en la poesía del exilio –especialmente en el testamento espiritual a la joven poetisa Perilla (*trist.* 3, 7)[2]– es orgánico. Lo imperecedero de las dotes y de los valores espirituales, antepuesto ya en el *Arte de amar* a los bienes pasajeros (*ars* 2, 111 s.) adquiere actualidad para el desterrado: *en ego, cum caream patria vobisque domoque, / raptaque sint, adimi quae potuere mihi, / ingenio tamen ipse meo comitorque fruorque, / Caesar in hoc potuit iuris habere nihil* (*trist.* 3, 7, 45-48). Por grande que sea la pérdida sufrida, el poeta es dueño de su talento, que se ha sustraído al poder del príncipe. Tampoco una muerte violenta, continúa Ovidio, podrá aniquilar al poeta, que sigue viviendo en el elogio de sus lectores.

Otro aspecto, además, adquiere importancia en la poesía del exilio: la poesía como consuelo para el poeta.[3] En la autobiografía poética (*trist.* 4, 10, 115-122) se dirige a la Musa como guía y compañera, consoladora y medicina. ¿Poesía como camino hacia la interioridad? Ovidio es de naturaleza comunicativa y extrovertida. En el destierro el contacto epistolar con parientes y amigos es para él elixir de la vida; la conciencia de ser leído por muchos le da fuerza. El agradecimiento al lector benévolo y la alocución a la posteridad son fenómenos característicos que acompañan el nacimiento de la poesía del exilio y de la autobiografía poética.

Como Livio, Ovidio a veces comunica al lector la sensación de ver al autor mientras escribe, más bien de mirarlo sin que él lo sepa. Pero él también puede establecer distancia. Ovidio es el poeta del *ingenium*; es, de todos los otros poetas de la Antigüedad, el que habla con más frecuencia de la inspiración poética.

---

1. Con reminiscencias de Horacio *carm.* 3, 30 y Propercio 3, 2.
2. VON ALBRECHT, Poesie 219-230.
3. W. STROH 1981, espec. 2644-2647.

Universo conceptual II

El planteamiento de Ovidio en cada uno de los géneros literarios cultivados por él es completo: los *Amores* reflejan todas las situaciones de la vida amorosa imaginables desde una óptica subjetiva, *Ars* y *Remedia* desde la sistematización didáctica. Con las *Heroidas* Ovidio crea una enciclopedia del alma femenina, con las *Metamorfosis* una semejante de las leyendas de transformaciones; los *Fastos* se proponen pasar revista al calendario romano, los *Tristia* y las *Epistulae ex Ponto* agotan el tema del exilio. El *Ibis* es una alta escuela de invectiva.

La aspiración de Ovidio a la universalidad tiene rasgos típicamente romanos: piénsese en la versatilidad de los pioneros de la poesía latina arcaica. La concepción helenística del saber universal de Homero y la producción enciclopédica de Varrón hacen posible que en ese momento se presenten en Roma *poetae docti* como Virgilio y Ovidio. La concepción mítica del mundo propia de los poetas no sólo está junto a las ciencias naturales de los filósofos y junto a la religión del estado en los libros primero y último de las *Metamorfosis*. Las tres concepciones complementarias[1] se compenetran en toda la obra: también en las partes míticas está siempre presente la comprensión de la naturaleza. El hombre crea su ambiente: de él derivan, mediante metamorfosis, piedras, plantas, animales: un darwinismo invertido, que recuerda a Platón (*Tim.* 91d-92c) y a Posidonio.[2] Ovidio (*met.* 15) se remite expresamente a Pitágoras, cuya supuesta doctrina recibe, no obstante, de él un colorido estoico-platonizante y se funde con observaciones de la ciencia antigua de la naturaleza, probablemente por influencia de Soción. El mito circula también sin soldaduras por la historia política: Tebas, Atenas, Troya son para Ovidio etapas del camino hacia la capital del mundo, Roma. Aquí se reconoce la influencia de la historiografía universal del helenismo. Como cosecuencia, Augusto aparece como un Júpiter terrestre. Agustín será el primero que renuncie al mito y al imperio como comienzos cosmológicos autónomos, aunque también sin éxito duradero.

La voluntad típicamente romana de sujetarse a áreas temáticas completas se une en Ovidio con un principio ulterior, que en particular medida es característico suyo y al mismo tiempo presta a su obra el límite y la grandeza: el eros. Ovidio comenzó como poeta de amor y todavía en la inscripción de su tumba se designa a sí mismo como *tenerorum lusor amorum* (*trist.* 3, 3, 73; cf. 4, 10, 1). También en *Metamorfosis* y en *Fastos* se mantiene como poeta erótico incorregible. El motivo

1. Cf. la *theologia tripertita* de Varrón en Aug. *civ.* 6, 5.

2. H. DÖRRIE, Wandlung und Dauer. Ovid und Poseidionios' Lehre von der Substanz, AU 4, 2, 1959, 95-116.

mismo de la metamorfosis tiene un componente erótico: la polaridad de *eros* y *thanatos* permanece dentro de toda transformación y de todo transcurrir. Sin embargo, frente al *Ars*, en las *Heroidas* y en las *Metamorfosis* las relaciones personales se colocan más decididamente en primer plano; el amor de donaire se convierte en destino. En los *poemas del exilio* Ovidio levanta un monumento a su esposa: la alabanza tributada generosamente está sazonada con ligeros reproches, sin perder credibilidad.

La amistad es junto al amor un elemento vital para el poeta. En nuestra época el método prosopográfico hace hablar de nueva manera a las epístolas del exilio.

Otro tema de fondo que atraviesa toda la obra de Ovidio es la separación del individuo de su ambiente. La ironía de la suerte quiso que en las *Heroidas* tratase en todas sus variaciones un problema que debería experimentar en su propio cuerpo durante los últimos años de su vida. La comunicación, una necesidad para el poeta de la gran ciudad, se interrumpe violentamente; vienen así pensamientos y sentimientos que parecen anticipar situaciones modernas y convierten a Ovidio en el protector secular de todos los escritores desterrados.

La situación especial del autor motiva una mezcla insólita de conceptos condicionados por el momento con otros orientados al futuro. Por eso un estudio del mito y de la religión en Ovidio exige una distinción cuidadosa. Los mitos son separados de su entorno ritual y radicalmente humanizados, pero no apartados de su sentido originario. Así el poeta hace posible la recepción del mundo de las leyendas antiguas en otros ambientes culturales, independientemente de la aceptación de sus presupuestos religiosos. Las divinidades literarias se convierten en expresión de una fe en el genio y en el arte. Ovidio sabe que depende absolutamente del César y puede por eso designarlo como a un dios, de modo totalmente correcto desde el punto de vista pagano. Él no pone en cuestión la monarquía y acepta, por tanto, sus fundamentos cultuales; pero no es ciertamente ni un adorador apasionado de Augusto por completo, ni un campeón de la oposición. La simpatía por Germánico parece auténtica; por otra parte, no se deberían buscar declaraciones políticas personales donde el contexto cosmológico (*Metamorfosis*) o la finalidad retórica de la reclamación (*Tristia*) predestina la coloración de la temática imperial. En relación con las divinidades mistéricas se pueden advertir tonos religiosos más calurosos –el apoyo de Ovidio al culto de Isis corresponde al sentimiento de muchas de sus lectoras y va contra los propósitos de Augusto. La experiencia interiorizada y personal de lo divino que transmiten los cultos mistéricos está próxima al *est deus in nobis* de la sensibilidad poética de Ovidio.

Tradición[1]

Las *poesías amorosas* son las mejor transmitidas: son importantes el Parisinus Lat. («Regius») 7311 (R; s. IX-X) y el Berolinensis Hamiltonianus 471 (Y; s. X-XI: *ars*, *rem.*, *am.*).

Para los *Amores* se mencionan además el Parisinus Lat. («Puteaneus») 8242 (P; s. IX-X; *epist.*, *am.*) y el Sangallensis 864 (S; s. XI). Los *recentiores* tienen un valor de tradición propio. Para los *Amores* RP y S constituyen una familia.

Para el *Ars* se añaden: Londiniensis Mus. Brit. Add. 14086 (A; s. XI-XII), Sangallensis 821 (Sa; s. XI) y Oxoniensis Bodleianus Auct. F. 4. 32 (O; s. IX; contiene el libro primero). Aquí RSa y O son afines entre sí.

Para los *Remedia* se consideran todavía: Etonensis 150 Bl. 6. 5 (E; s. XI), Parisinus Lat. («Puteaneus») 8460 (K; s. XII). R y EK tienen origen común.

epist.: Sobresale el Puteaneus (P); la tradición completa ha sido examinada por H. DÖRRIE (v. su edición). La epístola de Safo fue transmitida independientemente.

met.: Aparte de algunos fragmentos más antiguos, el texto –a constituir con criterios eclécticos–, se basa principalmente en 8 manuscritos: Marcianus Florentinus 225 (M; fin del s. XI; se interrumpe después de 14, 830: bueno, pero a veces supervalorado); Neapolitanus Bibl. Nat. IV F. 3 (N; s. XI-XII); 15 libros: s. XIV, afín a M); Vaticanus Urbinas 341 (U; s. XI-XII); Vaticanus Palatinus Lat. 1669 (E; comienzo s. XII; a menudo afín a U); Marcianus Florentinus 223 (F; s. XI-XII; se coloca entre MN y EU); Laurentianus 36. 12 (L; s. XI-XII; afín a F, lo sustituye donde éste falta); Parisinus Lat. 8001 (P; s. XII; concuerda a menudo con F; es un testimonio importante para el libro 15 particularmente); Vaticanus Lat. 5859 (W; año 1275; afín a M, particularmente útil para el libro 15). La cuestión de las dobles redacciones no está resuelta.[2]

fast.:[3] Dos filones, al menos, de tradición remontan a la Antigüedad; un grupo fuertemente homogéneo está constituido por: Bruxellensis (Gembłacensis, Zulichemianus) 5369-5373 (G; s. XI-XII); Bodleianus (Mazarinianus) auct. F. 4, 25 (M; s. XV); Fragmentum Ilfeldense (I; s. XI-XII). De este grupo se diferencia de forma más clara el Vaticanus Reginensis (sive Petavianus) 1709 (A; s. X). Entre A y GMI se colocan: Vaticanus Lat. (Ursinianus) 3262 (U; s. XI); Monacensis Lat. (Mallersdorfianus) 8122 (D; s. XII).

trist.: Laurentianus, olim Marcianus, 223 (L o M; s. XI) y otras dos categorías.

Pont.: Hamburgensis, scrin. 52 F. (A; s. IX) y una segunda categoría.

Ib.: El arquetipo se reconstruye *con* ocho manuscritos; se da preferencia al Galeanus 213, nunc Collegii Sanctae Trinitatis apud Cantabrigienses 1335 O. 7. 7 (G; comienzo s. XIII) y al Turonense 879 (T; en torno al año 1200)

Hal.: Vindobonensis 277 (A; s. IX).

---

1. R.J. TARRANT, en: REYNOLDS, Texts 257-286.

2. S. MENDNER, Der Text der *Metamorphosen* Ovids, diss. Köln 1939; K. DURSTELER, Die Doppelfassungen in Ovids *Metamorphosen*, Hamburg 1940; no hace referencia a las dobles redacciones I. MARAHRENS, Angefochtene Verse und Versgruppen in den *Metamorphosen*, tesis Heidelberg 1971.

3. Sobre el establecimiento del texto de los Fastos v. también H. LE BONNIEC 1989, 33-60.

Pervivencia[1]

Las críticas comienzan a oírse pronto: Ovidio no sabría pararse a tiempo (Sen. *contr.* 9, 5, 17) y hubiera podido conseguir más, si hubiese dominado su *ingenium* en lugar de secundarlo (Quint. *inst.* 10, 1, 98). A pesar de ello, es ya durante su vida el poeta más leído; su influencia literaria sobre los autores sucesivos –Séneca, Lucano, Estacio, Juvenal, Apuleyo, Claudiano– es considerable. Todavía Dante († 1321) lo coloca, como cosa comprensible, junto a los más grandes: Homero, Horacio, Virgilio. Se lee no sólo por interés estético, sino también científico –un filón de su pervivencia menos estudiado hoy, que llega desde Lucano hasta la literatura científica de los siglos XII y XIII, más bien hasta el Romanticismo; todavía en 1970 K. Penderecki en su *Kosmogonia* para solos, coro y orquesta utiliza textos ovidianos.

La poesía de exilio de Ovidio inspiraba a poetas con un destino parecido, por ejemplo la de Ernoldo Nigelo poco después de la muerte de Carlomagno.

Los poemas amorosos son padrinos del desarrollo del amor caballeresco en el Medievo;[2] quizá el tipo de «alborada» deriva de *am.* 1, 13. Hacia finales del siglo XI comienza una *aetas Ovidiana*. Hildebert de Lavardin († 1133) y Balderico de Bourgueil († 1130) escriben versos a imitación de Ovidio. Se prefieren «comedias» que por contenido y métrica enlazan en parte con Ovidio. También la poesía rítmica de los estudiantes –piénsese en el Archipoeta– se orienta sobre nuestro poeta. Las es-

1. VON ALBRECHT, Rom, passim; H. ANTON, Der Raub der Proserpina. Literarische Traditionen eines erotischen Sinnbildes und mythischen Symbols, Heidelberg 1967; M. BELLER, Philemon und Baucis in der europäischen Literatur. Stoffgeschichte und Analyse, Heidelberg 1967, W. BREWER, Ovid's *Metamorphoses* in European Culture, Boston 1933; M. BUONOCORE, Aetas Ovidiana. La fortuna di Ovidio nei codici della Bibl. Apostolica Vaticana, Sulmona 1994; A. DINTER, Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur. Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel, Heidelberg 1979; H. DÖRRIE 1968; I. GALLO, L. NICASTRI, ed., Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento, Napoli 1995; I. GLIER, Artes amandi. Untersuchungen zu Geschichte, Überlieferung und Typologie der deutschen Minnereden, München 1971; C. MARTINDALE, Ovid Renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century, Cambridge 1988; G. MAY, D'Ovide à Racine, Paris, 1949; M. MOOG-GRÜNEWALD, Metamorphosen der *Metamorphosen*. Rezeptionsarten der ovidischen Verwandlungsgeschichten in Italien und Frankreich im 16. und 17. Jh., Heidelberg 1979; F. MUNARI, Ovid im Mittlelalter, Zürich 1960; Ovide en France dans la Renaissance. Avant-propos de H. LAMARQUE, G. SOUBEILLE, Toulouse 1981; E.K. RAND, Ovid and his Influence, Boston 1925, reimp. 1963; F. SCHMITT-V. MÜHLENFELS, Pyramus und Thisbe. Rezeptionstypen eines Ovidischen Stoffes in Literatur, Kunst und Musik, Heidelberg 1972; K. STACKMANN, Ovid im deutschen Mittelalter, Arcadia 1, 1966, 231-254; W. STROH 1969; S. VIARRE, La survie d'Ovide dans la littérature scientifique des XIIe et XIIIe siècles, Poitiers 1966; H. WALTHER, H.J. HORN, ed., Die Rezeption der *Metamorphosen* des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild, Berlin 1995; L.P. WILKINSON 1955, 366-444; v. también la bibliografía al final de este capítulo.

2. La poesía favorita de Ovidio influyó, p.e., en Juan de Salisbury, Guillermo de Saint-Thierry, Godofredo de Estrasburgo y Brunetto Latini.

trofas goliárdicas se cierran a menudo con una cita de Ovidio. En torno al «mago» e incluso «obispo» Ovidio florecen leyendas populares. En muchos florilegios e incluso en el *Speculum mundi* de Vicente de Beauvais († 1264) es el autor más citado. El *Roman de la rose* (s. XIII) está lleno de reminiscencias ovidianas. En los siglos XI-XIII Ovidio es uno de los autores escolares más importantes; se escriben introducciones didácticas (*accesus*) también al *Arte de amar*, que unas veces es estudiado seriamente como texto de enseñanza, otras, por el contrario, duramente criticado. Hacia 1160 esta obra es traducida por Chrestien de Troyes; las refundiciones francesas conservadas comienzan con Maître Elie. Los *Remedia amoris* son tomados desde el punto de vista médico más seriamente que nunca –todavía Lutero, como joven monje, los pondrá a prueba sin éxito. Amantes separados se remiten, ya desde Abelardo († 1142) y Eloísa, al poeta que ha elevado la separación a tema de tantas poesías.

Tantos lectores apasionados de Ovidio dan prueba de su cristianismo en años más maduros condenando más tarde al poeta erótico o atribuyendo a sus obras un sentido moral más profundo. Al comienzo del siglo XIV aparece en Francia el anónimo *Ovide moralisé*; se componen *Allegoriae* o *Moralia* referentes a Ovidio; Pierre Berçuire (Berçoire, Berchorius, † 1362), el amigo de Petrarca, incluye a Ovidio en el último libro de su *Reductorium morale*. Estas obras, para nosotros hoy curiosas, aportan a su época una teórica justificación de la poesía y el mito y en la praxis pedagógica levantan un dique contra tendencias enemigas de la cultura.

A la *aetas Ovidiana* remontan también las traducciones ovidianas de Máximo Planudes (final del s. XIII); se conservan sus *Metamorfosis* y sus *Heroidas* griegas. La traducción más antigua de las *Metamorfosis* (1210) en una lengua moderna es obra del alemán Albrecht von Halberstadt, que fue objeto de una refundición todavía en 1545; la serie de traductores será continuada por Boner (1545) y Spreng (1571) –por éste con una versión en verso. Caxton traduce (1480) en inglés la paráfrasis de Berçuire; la traducción de Golding (1567, reed. London 1961) servirá como fuente al gran Shakespeare. En francés las *Metamorfosis* aparecen –si se prescinde de una traducción inédita en verso (en torno al 1350)– en el año 1484, después nuevamente a partir del 1533 aproximadamente (los libros 1 y 2 por obra de Marot; poco después todo el poema por obra de Habert), las obras menores siguen entre el 1500 y el 1509. Las *Heroidas* reciben vestidura inglesa en 1567 (por obra de Turberville), los *Tristia* en 1572 (por obra de Churchyard) y los *Amores* en 1597 (nada menos que por obra de Christopher Marlowe).

Para el primer Renacimiento junto a Boccaccio († 1375) se recuerda también como admirador de Ovidio a Petrarca († 1374) –a causa de la asonancia *laurus-Laura* lo fascinó especialmente la historia de Dafne; su *Trionfo d'Amore* está inspirado por *am.* 1, 2. Más tarde condena el *Arte de amar*. Chaucer († 1400) es –sobre todo en sus primeras obras– un Ovidianissimus. En su obra neoplatónica (Ovid's

Banquet of Sense, 1595), George Chapman presenta a Ovidio observando a Julia mientras ésta se baña y toca el laúd. Du Bellay († 1560) se siente el «Ovidio francés» y en sus *Regrets* sigue al poeta de los *Tristia*. Con el Humanismo también el género de las *epístolas de las heroínas* recibe un nuevo impulso.[1] Spenser († 1599) se apoya en Ovidio, por ejemplo, en las descripciones alegóricas de lugares (*Faerie Queene* 1, 1, 8 s.). Michel de Montaigne (1533-1592) cita a menudo máximas de nuestro poeta.

Las *Metamorfosis* proporcionan al Medievo como a la Edad Moderna un rico patrimonio de mitos y fecundan literatura, arte figurativo y música en una medida que todavía es difícil abarcar en conjunto. Precisamente los más grandes –Shakespeare,[2] Milton, Goethe,[3] Pushkin[4]– se sienten espontáneamente atraídos por Ovidio. El clásico danés Holberg († 1754) reconoce en su predilecto Ovidio al poeta nato, celebra el fluir natural de su lengua, la alternancia de lo serio y de la hilaridad, la fusión de elevación y sencillez y la proximidad a la música.[5] El poeta holandés más notable, Vondel († 1679), con su traducción hace de las *Metamorfosis* parte integrante de la literatura de su país y en su prólogo ilustra la esencia de la poesía a base de los mitos de Ovidio. Cuando Ezra Pound († 1972) considera los escritos de Confucio y las *Metamorfosis* de Ovidio como las únicas guías seguras en el terreno de la religión,[6] esto quizá está en relación con la actitud ajena al dogmatismo del poeta romano que ha contribuido, de hecho, sobre base puramente humana, a la recepción universal del mito griego.

En muchos casos el efecto de Ovidio se cruza aquí con el de manuales que derivan en parte de las *Metamorfosis:* por ejemplo, *Genealogiae deorum gentilium libri* de Boccaccio († 1375) o *Mythologiae libri* de Natalis Comes (Patavii 1616).[7] Manuales fundamentales para pintores se apoyan igualmente en Ovidio; gracias a

1. Además de H. DÖRRIE 1968 cf. W. SCHUBERT, *Quid dolet haec?* Zur Sappho-Gestalt in Ovids *Heroiden* und in Christine Brückners *Ungehaltenen Reden ungehaltener Frauen*, A&A 31, 1985, 76-96; no mencionado por DÖRRIE: Joh. Barzaeus († 1660), Heroum Helvetiorum epistolae, Friburgi Helvetiorum 1657 (Konrad Müller, epistolarmente). Un ejemplo muy famoso del género es *Eloisa to Abelard*, de Pope.

2. Sobre Shakespeare y Milton: L.P. WILKINSON 1955, 410-438.

3. Frente a Herder, que juzga a Ovidio con la medida de lo natural y lo nacional, Goethe defiende su poesía y el universo de las *Metamorfosis* («lo que es producido por un individuo eminente también es, sin embargo, naturaleza», *Dichtung und Wahrheit* 2, 10; W.A. 1, 27, 319 s.).

4. VON ALBRECHT, Rom 207-278; 433-469; 613-616; 627-632; sobre Vondel *ibid.* 179-203.

5. El brillante texto latino (!) original de las cartas autobiográficas de Holberg (1742-43) en: L. Holbergs Tre Levnedsbreve, ed. A. KRAGELUND, vol. 2, København 1965, espec. 438-442; trad. alemana. Copenhagen 1754², 326 s.

6. Carta a Harriet Monroe del 16. 7. 1922; W. STROH 1969, p. 130.

7. Véase ahora B. HEGE, Boccaccios Apologie der heidnischen Dichtung in den *Genealogie (-ae) deorum gentilium*, tesis, Heidelberg 1996.

la imprenta se difunden ilustraciones de Ovidio y dan lugar a una vulgata mitológica europea de las artes figurativas. Las *Metamorfosis* estimulan a numerosos ilustradores de libros, que a su vez inspiran a artistas (*La muerte de Orfeo* de Durero, por ejemplo, deriva de un grabado italiano), proporcionan, empero, también rico material para la decoración artística de palacios con pinturas, tapicerías y esculturas. Mitos como los de *Pigmalión*, *Dafne*, *Píramo y Tisbe*, *Filemón y Baucis* tienen su propia fortuna. A la presencia de temas ovidianos en la obra de algunos de los más grandes pintores –piénsese en Tiziano o en Rubens– aquí sólo puede aludirse. La elección del asunto y su interpretación son, de cualquier modo, sumamente indicativas para cada uno de los pintores: así Elsheimer († 1610) pinta un interior acogedor con *Filemón y Baucis*, P. Brueghel el Viejo († 1569) a *Dédalo e Ícaro* en un paisaje rico en detalles, Rembrandt († 1669) el *Rapto de Proserpina* como victoria de las tinieblas, Tiépolo una luminosa *Apoteosis de Eneas,* Corot († 1875) una *Biblis* en un paisaje con árboles, Burne-Jones († 1898) una *Circe* perversa. La fortuna de Ovidio alcanza una cima en el siglo XVIII en Inglaterra: como obra colectiva de grabadores y poetas –entre ellos el gran Dryden– aparece en 1717 un Ovidio en versos ingleses ilustrado; en las quince ilustraciones de esta obra tiene su cumbre una tradición gráfica que remonta en último análisis al Renacimiento italiano.

La fascinación ejercida por Ovidio sobre los artistas figurativos se mantiene intacta desde la *Dafne* de Bernini: especialmente en torno al paso del siglo XIX al XX se descubren contemporáneamente dos temas ovidianos: eros y metamorfosis. Rodin, que en su arte sacude los límites de espacio y tiempo, muestra, no sólo en la representación de su *Metamorfosis ovidiana*, una afinidad espiritual con nuestro poeta,[1] Maillol y Picasso ilustran el *Arte de amar*, Dalí pinta y compone un *Narcissus*. Recordamos también los *Mitos sobre Orfeo* de Manfred Henninger,[2] las *Metamorfosis de Zeus* de Hermann Finsterlin,[3] *Dafne y Apolo* de Mac Zimmermann.[4] Cada día aparecen nuevas ilustraciones sobre Ovidio.

Ovidio, *poetarum ingeniosissimus* (Sen. *nat.* 3, 27, 13), prepara el concepto moderno de genio. El poeta desterrado mismo se convierte –especialmente a partir del Romanticismo–[5] en un modelo de identificación casi mítico para los autores que se sienten aislados de la sociedad. Byron y Shelley, Pushkin y Grillparzer

1. VON ALBRECHT, Rom 517-568.

2. Ovid, *Metamorphosen*. Buch 10: Mythen um Orpheus. Ilustraciones de M. Henninger, traducción de E. ZINN, con una introducción de K. KERÉNYI, Heidenheim 1969.

3. Verwandlungen des Zeus. Erotische Miniaturen, Stuttgart 1970.

4. Mac Zimmermann, Ölbilder, Zeichnungen, Graphik. Katalog zur Ausstellung im Kulturhaus, Wiesloch 1980; v. también ahora: Helga Ruppert-Tribian, Narcissus und Echo, Passau 1989; Christian Bartholl, Ikarus. Neun Flugdrachen, Hamburg 1989.

5. VON ALBRECHT, Rom 433-469.

no se sienten interiormente próximos a él por casualidad. En la misma época Delacroix († 1863) pinta *Ovidio en el exilio a orillas del Mar Negro* y *Ovidio entre los bárbaros*. J. Joyce pone *Met.* 8, 188 como divisa en su *Retrato del artista adolescente*. Finalmente, en nuestra época Ovidio como personaje inspira a poetas líricos como Geoffrey Hill y C.H. Sisson,[1] novelistas como Vintila Horia,[2] Eckart von Naso,[3] Christoph Ransmayr[4] y Cees Notteboom.[5] En relación con el alejamiento del hombre de su ambiente, la idea de transformación en animales preocupa a narradores del siglo XX: piénsese en *Metamorfosis* de Kafka y en *Le metamorfosi* de Lalla Romano (Torino 1967). Italo Calvinod descubre una cualidad fundamental en Ovidio: la «mano ligera».[6]

El concepto de metamorfosis[7] enriquece la filosofía de la naturaleza de Goethe (*Die Metamorphose der Pflanzen*; *Die Metamorphose der Tiere*) y la poesía alemana hasta Rilke. Empalma con la concepción evolucionista; el poeta holandés Louis Couperus da el título de *Metamorfose* (1897) a una novela parcialmente autobiográfica con concomitancias ovidianas. Así *Metamorfosis* se convierte también en un título apropiado para composiciones musicales basadas en la variación y el progreso:[8] Britten en sus *Six Metamorphoses after Ovid* para oboe solo (op. 49), Londres 1952, piensa expresamente en determinadas figuras ovidianas. La recepción musical de Ovidio,[9] que comienza con la ópera *Dafne* (Florencia 1594) de O. Rinuccini, con música de Peri y Caccini, y pasando por Monteverdi y Gluck llega hasta Richard Strauss, va más allá, pues, del teatro musical congenial al poeta y se extiende hasta la música de cámara. ¿Cuándo el descubrimiento de las *Metamorfosis* por parte del cine?

---

1. GEOFFREY HILL, *Ovid in the Third Reich*, 1968; C.H. SISSON, *Metamorphosis*, 1968.

2. *Dieu est né en exil. Journal d'Ovide à Tomes.* Roman. Préface de Daniel-Rops, Paris 1960.

3. *Liebe war sein Schicksal.* Roman um Ovid, Hamburg 1958.

4. *Die letzte Welt,* Nördlingen 1988. Hay que mencionar también Desiato, *Sulle rive del Mar Nero*, Milano 1992 y la pieza de Harmut Lange *Staschek oder das Leben des Ovid.*

5. *Het volgende verhaal*, 1991.

6. I. CALVINO, «Leggerezza», en Lezioni americane, Milano 1993, 7-35.

7. C. HESELHAUS, Metamorphose-Dichtungen und Metamorphosen-Anschaungen, Euphorion 47, 1953, 121-146; E. ZINN, R.M.; véase ahora E. ZINN, Viva Vox, Frankfurt 1994, 315-377; íd. Ovids Arion. Una traducción del joven Rilke, *ibid.* 379-394.

8. Richard Strauss compone (1945) *Metamorphosen* para 23 solistas de cuerda, Georg von Albrecht *Metamorphosen* para violín solo (1962); cf. E. ANTOKOLETZ, en: *Ovid. Werk und Wirkung*, ed. W. SCHUBERT, Frankfurt 1998.

9. J. DRAHEIM 211-214; 259-261; DRAHEIM parece no tomar en consideración las óperas; pero cf. LP. WILKINSON 1955, 405; F. SCHMITT-VON MÜHLENFELS 1972, v. aquí nota al título «Pervivencia» (p. 753); W. SCHUBERT, Musik und Dichtung: R. Strauss / J. Gregor: *Daphne*, en: M. VON ALBRECHT, W. SCHUBERT, ed., Musik und Dichtung, FS V. PÖSCHL, Frankfurt 1990, 375-403.

La vasta fortuna de Ovidio, que parece derribar las fronteras de las artes, corresponde a lo particular de su fantasía, que mezcla la movilidad musical con la evidencia plástica.

Ediciones: Opera omnia: Franciscus PUTEOLANUS, Bononiae 1471. * IO. ANDREAS, obispo de Aleria, Romae 1471-1472. * N. HEINSIUS, Amstelodami 1652; 1658[2]-1661. * R. EHWALD, F. LEVY (= LENZ), 3 vols., Lipsiae 1888-1924. * A. PALMER, G.M. EDWARDS, G.A. DAVIES, S.G. OWEN, A.E. HOUSMAN, J.P. POSTGATE, en: J. P. POSTGATE, ed., Corpus poetarum Latinorum 1, Londini 1894; separadamente: Londini 1898. * G. SHOWERMAN, rev. G.P. GOOLD (TTrN), 6 vols., Cambridge, Mass. 1977-1989. * *am., med., ars, rem.*: E.J. KENNEY, Oxonii 1961, 2.ª edición 1994. * *am.*: P. BRANDT (TC), Lipsiae 1911. * F. LENZ (TTrN), Berlin 1965. * J.C. MCKEOWN, vol. 1 (T, prol.) Liverpool 1987; 2 (C sobre el Libro 1) 1989. * A. RAMÍREZ DE VERGER, F. SOCAS (TTrN), Madrid 1991. * M. VON ALBRECHT (TTr), Stuttgart (forthcoming). * *am. 1*: J. BARSBY (TTrC), Oxford 1973. * *am. 2*: J. BOOTH (TTrC), Warminster 1991. * *ars*: P. BRANDT (TC), Leipzig 1902. * F.W. LENZ (TTrN), Berlin 1969. * N. HOLZBERG (TTr), München 1985. * E. PIANEZZOLA, G. BALDO, L. CRISTANTE (TTrC), Milano 1991. * M. VON ALBRECHT (TTrN), Stuttgart 1992. * A. RAMÍREZ DE VERGER, F. SOCAS (TTrN), Madrid 1995. * *ars 1*: A.S. HOLLIS (TC), Oxford 1977. * *med.*: * G. ROSATI (TTrC), Venezia 1985. * *rem.*: A.A.R. HENDERSON, Edinburgh 1979. * P. PINOTTI (TC), Bologna 1988. * *epist.*: H. SEDLMAYER (TN), Wien 1886. * H. DÖRRIE, Berlin 1971. * G. ROSATI (TTr), Milano 1989. * *epist. Sapph.*: H. DÖRRIE (C y dis.), München 1975. * *fast.*: J.G. FRAZER (TTrC), 5 vols., London 1929. * F. BÖMER (TTrC), 2 vols., Heidelberg 1957-1958. * H. LE BONNIEC (TTrN), 2 vols., Catania 1969, Bologna 1970. * E.H. ALTON, D.E.W. WORMELL, E. COURTNEY, Lipsiae 1978. * R. SCHILLING (TTrC), Paris 1992. * *met.*: R. MERKEL, Lipsiae 1875[2]. * H. MAGNUS, Berlin 1914. * M. HAUPT, R. EHWALD, O. KORN (TC), 2 vols., 1: Zürich 1966[10], 2: 1966[5] (corr., bibl. supl. M. VON ALBRECHT). * G. LAFAYE (TTr), 3 vols., Paris 1961[3]-1963 (rev., corr.). * F. BÖMER (C), 7 vols., Heidelberg 1969-1986. * W.S. ANDERSON, Leipzig 1977, 1991[5]. * M. VON ALBRECHT (TTrN), Stuttgart 1994. * C. ALVAREZ, R. IGLESIAS (TrN), Madrid 1995. * *met. 1*: A.G. LEE (TN), Cambrige 1953. * *met. 2*: J.J. MOORE-BLUNT (C), Uithoorn 1977. * *met. 8*: A.S. HOLLIS (TC), Oxford 1970. * C. TSITSIOU (C, dis.), tesis Heidelberg 1997 (próximamente). * *trist., Ib., Pont., Hal.*: S.G. OWEN (ed. maior), Oxonii 1889; (minor) Oxonii 1915. * *trist.*: G. LUCK, 2 vols. (TTrC), Heidelberg 1967-1977. * A.D. MELVILLE (TrN), Oxford 1992. * J.B. HALL, Stuttgart 1995. * *trist., Pont.*: G. LUCK, W. WILLIGE (TTr), Zürich 1963. * *trist. 1, 1-4*: S. POSCH, Innsbruck 1983. * *trist. 2*: S.G. OWEN (TN), Oxford 1970. * *Pont.*: J.A. RICHMOND, Leipzig 1990. * *Pont. 2*: A. PÉREZ VEGA (TTrC), Sevilla 1989. * L. GALASSO (TC), Firenze 1994. * *Ib.*: A. LA PENNA, Firenze 1957. * J. ANDRÉ (TTrN), Paris 1963. * *Ib.* con *Schol. Ib.*: R. ELLIS (TC, Index), Oxford 1881. F.W. LENZ, Torino 1944, reimp. 1956. ** Obras espurias: *Hal.*: J.A. RICHMOND (TC), London 1962.

* F. CAPPONI (TC), 2 vols., Leiden 1972. * *Nux*: R.M. PULBROOK (TN), Maynooth 1985. * *Cons. Liv.*: H. SCHOONHOVEN (TK), Groningen 1992. ** *Concordancia*: R.J. DEFERRARI, M.I. BARRY, M.R.P. MCGUIRE, A Concordance of Ovid, Washington 1939. ** *Bibl.*: E. MARTINI, Einleitung zu Ovid, Prag 1933. * E. PARATORE, Bibliografia Ovidiana, Sulmona o.J. (probl.). * W. KRAUS, Forschungsbericht AAHG 11, 1958, 129-146; 16, 1963, 1-14; 18, 1965, 193-208. * M. VON ALBRECHT, AAHG 25, 1972, 55-76; 267-290; 26, 1973, 129-150. * O. PASQUALETTI, A. MANZO, Rassegna critica di bibliografia ovidiana, Aevum 47, 1973, 305-317. * J. BARSBY 1978 (v. *infra*). * A.G. ELLIOTT, Ovid's *Metamorphoses*. A Bibliography 1968-1978, CW 73, 7, 1979-1980, 385-412. * M.L. COLETTI, Rassegna bibliografico-critica degli studi sulle opere amatorie di Ovidio dal 1958 al 1978, ANRW2, 31, 4, 1981, 2385-2435. * J.R.C. MARTYN 1981 (v. *infra*). * H. HOFMANN, Ovids *Metamorphosen* in der Forschung der letzten 30 Jahre (1950-1979), *ibid.* 2161-2273. * L. BRAUN 1981 (v. *infra*). * W. STROH 1981 (v. *infra*). * J. RICHMOND 1981 (v. *infra*). * H. LE BONNIEC 1989.

F. AHL, Metaformations. Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Classical Poets, Ithaca 1985. * M. VON ALBRECHT, Die Parenthese in Ovids *Metamorphosen* und ihre dichterische Funktion, Hildesheim 1964, 1994². * M. VON ALBRECHT, E. ZINN, ed., Ovid, Darmstadt 1968. * M. VON ALBRECHT, Ovid, Stuttgart (en preparación). * L. BARKAN, The Gods Made Flesh. Metamorphosis and the Pursuit of Paganism, New Haven 1986. * J. BARSBY, Ovid, Oxford 1978. * A. BARTENBACH, Motiv- und Erzählstruktur in Ovids *Metamorphosen*. Das Verhältnis von Rahmen- und Binnenerzählungen im 5., 10. und 15. Buch von Ovids *Metamporhosen*, London 1973. * M. BOILLAT, Les *Métamorphoses* d'Ovide, Thèmes majeurs et problèmes de composition, Berne 1976. * L. BRAUN, Kompositionskunst in Ovids *Fasti*, ANRW2, 31, 4, 1981, 2344-2388. * B. CHWALEK, Die Verwandlung des Exils in die elegische Welt. Studien zu den *Tristia* und *Epistulae ex Ponto* Ovids, Frankfurt 1995. * J.T. DAVIS, *Fictus adulter*. Poet as Actor in the *Amores*, Amsterdam 1989. * S. D'ELIA, Ovidio, Napoli 1959. * M. DIPPEL, Die Darstellung des trojanischen Krieges in Ovids *Metamorphosen*, Frankfurt 1990. * S. DÖPP, Virgilischer Einfluß im Werk Ovids, tesis München 1968. * S. DÖPP, Werke Ovids. Eine Einführung, München 1992. * O.S. DUE, Changing Forms. Studies in the *Metamorphoses* of Ovid, Copenhagen 1974. * H. DÖRRIE, Der heroische Brief. Bestandsaufnahme, Geschichte, Kritik einer humanistisch-barocken Literaturgattung, Berlin 1968. * T. EGGERS, Die Darstellung von Naturgottheiten bei Ovid und früheren Dichtern, Paderborn 1984. * K.H. ELLER, Ovid und der Mythos von der Verwandlung, Frankfurt 1982. * P. ESPOSITO, La narrazione inverosimile. Aspetti dell'epica ovidiana, Napoli 1994. * H.B. EVANS, Publica carmina, Lincoln 1983 (poesía del exilio). * J. FABRE-SERRIS, Mythe et poésie dans les *Métamorphoses* d'Ovide, Paris 1995. * C. FANTAZZI, Roman Ovid, en: Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F. DELLA CORTE, vol. 3, Urbino 1987, 173-187. * H. FRÄNKEL, Ovid, a Poet between Two Worlds, Berkeley 1945, al. 1970. * J.-M. FRÉCAUT, L esprit et l'humour chez Ovide, Grenoble 1972. * J.-M. FRÉCAUT, D. PORTE, ed., Journées ovidiennes de Parménie. Actes du colloque sur Ovide, Bru-

xelles 1985. * H. FROESCH, Ovid als Dichter des Exils, Bonn 1976. * G.K. GALINSKY, Ovid's *Metamorphoses*. An Introduction to the Basic Aspects, Berkeley 1975. * G.K. GALINSKY, Was Ovid a Silver Latin Poet?, ICS 14, 1989, 69-88. * B.M. GAULY, Liebeserfahrungen. Zur Rolle des elegischen Ich in Ovids *Amores*, Frankfurt 1990. * M. GIEBEL, Ovid, Reinbek 1991. * H.-B. GUTHMÜLLER, Beobachtungen zum Aufbau der *Metamorphosen* Ovids, tesis Marburg 1964. * H. HAEGE, Terminologie und Typologie des Verwandlungsvorgangs in den *Metamorphosen* Ovids, Göppingen 1976. * R. HEINZE, Ovids elegische Erzählung, Ber. Verh. sächs. Akad. Leipzig, 71, Leipzig 1919, reed. en: R.H., Vom Geist des Römertums, Darmstadt 1960[3], 308-403. * G. HERBERT-BROWN, Ovid and the *Fasti*. An Historial Study, Oxford 1994. * N. HERESCU, ed., Ovidiana. Recherches sur Ovide, Paris 1958. * S. HINDS, The Metamorphosis of Persephone. Ovid and the Self-Conscious Muse, Cambridge 1987. * N. HOLZBERG, Ovids erotische Lehrgedichte und die römische Liebeselegie, WS NF 15, 1981, 185-204. * H. JACOBSON, Ovid's *Heroides*, Princeton 1974. * E.J. KENNEY, The Poetry of Ovid's Exile, PCPhS 181, NS 11, 1965, 37-49; al. en: M. VON ALBRECHT, E. ZINN, ed., Ovid, Darmstadt 1968, 513-535. * U. KETTEMANN, Interpretationen zu Satz und Vers in Ovids erotischem Lehrgedicht, Frankfurt 1979. * M. KEUL, Liebe im Widerstreit. Interpretationen zu Ovids *Amores* und ihrem literarischen Hintergrund, Frankfurt 1989. * P.E. KNOX, Ovid's *Metamorphoses* and the Traditions of Augustan Poetry, Cambridge 1986. * C. KORTEN, Ovid, Augustus und der Kult der Vestalinnen. Eine religionspolitische These zur Verbannung Ovids, Frankfurt 1992. * W. KRAUS, Ovidius Naso, RE 18, 2, 1942, 1910-1986; renovado en: M. VON ALBRECHT, E. ZINN, ed., Ovid, Darmstadt 1968, 67-166. * M. LABATE, L'arte di farsi amare, Pisa 1984. * G. LAFAYE, Les *Métamorphoses* d'Ovide et leurs modèles grecs, Paris 1904, repr. 1971 (introd. de M. VON ALBRECHT). * B. LATTA, Die Stellung der Doppelbriefe (*Heroides* 16-21) im Gesamtwerk Ovids. Studien zur ovidischen Erzählkunst, tesis Marburg 1963. * H. LE BONNIEC, Études ovidiennes. Introduction aux *Fastes* d'Ovide, Frankfurt 1989. * J. LOEHR, Ovids Mehrfacherklärungen in der Tradition aitiologischen Dichtens, Stuttgart 1996. * W. LUDWIG, Struktur und Einheit der *Metamorphosen* Ovids, Berlin 1965. * S. MACK, Ovid, New Haven 1988. * J.R.C. MARTYN, Naso - Desultor amoris (am. I-III), ANRW 2, 31, 4, 1981, 2436-2459. * J. MAURER, Untersuchungen zur poetischen Technik und den Vorbildern der Ariadne-Epistel Ovids, Frankfurt 1990. * J.F. MILLER, Ovid's Elegiac Festivals. Studies in the *Fasti*, Frankfurt 1991. * K. MORGAN, Ovid's Art of Imitation. Propertius in the *Amores*, Leiden 1977. * M. MYEROWITZ, Ovid's Games of Love, Detroit 1985. * B.R. NAGLE, The Poetics of Exile, Brussels 1980. * B. OTIS, Ovid as an Epic Poet, Cambridge 1970[2]. * A.V. PODOSSINOV, Ovids Dichtung als Quelle für die Geschichte des Schwarzmeergebietes, Konstanz 1987. * D. PORTE, L'étiologie religieuse dans les *Fastes* d'Ovide, Paris 1985. * H. RAHN, Ovids elegische Epistel, A&A 7, 1958, 105-120. * J. RICHMOND, Doubtful Works Ascribed to Ovid (sobre *Hal., Nux, cons. Liv.*), ANRW 2, 31, 4, 1981, 2744-2783. * G. ROSATI, Narciso e Pigmalione, Firenze 1983. * U. SCHMITZER, Zeitgeschichte in Ovids *Metamor-*

phosen, Stuttgart 1990. * W. SCHUBERT, Die Mythologie in den nicht mythologischen Dichtungen Ovids, Frankfurt 1992. * W. SCHUBERT, ed., Ovid. Werk und Wirkung, 2 vols., Frankfurt (en preparación). * A. SHARROCK, Seduction and Repetition in Ovid's *Ars Amatoria II*, Oxford 1994. * C.P. SEGAL, Landscape in Ovid's *Metamorphoses*. A Study in the Transformations of a Literary Symbol, Wiesbaden 1969. * H. SKULSKY, Metamorphosis. The Mind in Exile, Cambridge, Mass. 1981. * J. SOLODOW, The World of Ovid's *Metamorphoses*, Chapel Hill 1988. * M. STEUDEL, Die Literaturparodie in Ovids *Ars Amatoria*, Hildesheim 1992. * W. STROH, Ovid im Urteil der Nachwelt. Eine Testimoniensammlung, Darmstadt 1969. * STROH, Liebeselegie 141-173. * W. STROH, Ovids *Liebeskunst* und die Ehegesetze des Augustus, Gymnasium 86, 1979, 323-352. * W. STROH, Rhetorik und Erotik. Eine Studie zu Ovids liebesdidaktischen Gedichten, WJA NF 5, 1979, 117-132. * W. STROH, Tröstende Musen. Zur literarhistorischen Stellung und Bedeutung von Ovids Exilgedichten, ANRW 2, 31, 4, 1981, 2638-2684. * R. SYME, History in Ovid, Oxford 1978. * J.C. THIBAULT, The Mystery of Ovid's Exile, Berkeley 1964. * U. TODINI, L'altro Omero. Scienza e storia nelle Metamorfosi di Ovidio, Napoli 1992. * C. TOMLINSON, Poetry and Metamorphosis, Cambridge 1982. * H. TRÄNKLE, Elegisches in Ovids *Metamorphosen*, Hermes 91, 1963, 459-476. * F. VERDUCCI, Ovid's Toyshop of the Heart, Princeton 1983. * S. VIARRE, L'image et la pensée dans les *Métamorphoses* d'Ovide, Paris 1964. * S. VIARRE, Ovide. Essai de lecture poétique, Paris 1976. * A. VIDEAU-DELIBES, Les *Tristes* d'Ovide et l'élégie romaine, Paris 1991. * M. WEBER, Die mythologische Erzählung in Ovids Liebeskunst. Verankerung, Struktur und Funktion, Frankfurt 1983. * L.P. WILKINSON, Ovid Recalled, Cambridge 1955, reimp. 1974. * L. P. WILKINSON, Greek Influence on the Poetry of Ovid, in: L'influence grecque sur la poésie latine, Entretiens (Fondation Hardt) 2, 1956, 223-265. * E. ZINN, ed., Ovids *Ars amatoria* und *Remedia amoris*. Untersuchungen zum Aufbau, Stuttgart 1970. * E. ZINN, Worte zum Gedächtnis Ovids, en: E.Z., Viva Vox, Frankfurt 1994, 257-285.

D. POETAS MENORES DE LA ÉPOCA DE AUGUSTO

Domicio Marso

Domicio Marso[1] asistió probablemente a las lecciones de gramática de Orbilio, el maestro famoso por sus vigorosas manos, siendo, en esto, un compañero de desventuras de Horacio (cf. *fr.* 4 BÜCHNER). Forma parte, como éste, del círculo de

10. FPL 110-111 MOREL; 141-143 BÜCHNER, D. FOGAZZA, Domiti Marsi testimonia et fragmenta (TC), Roma 1981; L. ALFONSI, I. CAZZANIGA, F. DELLA CORTE, S. MARIOTTI, Domizio Marso, Maia 16,

Mecenas (Mart. 8, 55 [56] 24; 7, 29, 7 s.); mantiene correspondencia, por lo que parece, con Apolodoro de Pérgamo, el maestro de retórica de Octaviano (Quint. *inst.* 3, 1, 18). Su pertenencia a la primera generación augústea la confirma también Ovidio, que lo menciona en primer lugar en un catálogo de poetas contemporáneos (*Pont.* 4, 16, 5); no es, por tanto, en ningún caso más joven que Ovidio.

La obra principal de Marso son los *Epigramas*; comprendían presumiblemente varios libros. El título *Cicuta* (*fr.* 1) podía designar una parte o la obra completa. Escribió, además, por lo menos nueve libros de *fabellae* (*fr.* 2), un poema épico *Amazonis* (Mart. 4, 29, 7 s.) y una obra en prosa *De urbanitate* (Quint. *inst.* 6, 3, 102).

Los epigramas son, por lo que podemos saber, en gran parte críticos y agresivos: la libertad con que son atacados personajes contemporáneos –Orbilio, Q. Cecilio Epirota– recuerda a Catulo; sobre la existencia de los poetastros Mevio y Bavio se puede, con todo, discutir. Es posible que no faltasen tampoco tonos más amables: Domicio canta a su *fusca Melaenis* como el Coridón de Virgilio al bello Alexis (Mart. 7, 29, 8); esto no deberá hacer pensar, sin embargo, en una colección elegíaca separada.

Un epigramático puede pasar por particularmente competente en teoría de la agudeza. En este aspecto, el tratado *De urbanitate* puede compararse con la obra *De Oratore* de Cicerón, de la que también depende, por lo demás, temáticamente. Marso daba una definición de la *urbanitas*, subdividía los *urbana dicta* en *seria, iocosa y media* y dividía los *seria dicta* en *honorifica*, *contumeliosa* y *media* (Quint. *inst.* 6, 3, 104-108).[1]

1964, 377-388; L. ALFONSI, E. CAMPANILE, S. MARIOTTI, E. PARATORE, Nel dossier di Domizio Marso, Maia 17, 1965, 248-270; BARDON, Litt. lat. inc. 2, 52-57; A. BARIGAZZI, Su due epigrammi di Domizio Marso, Athenaeum NS 42, 1964, 261-268; L. DURET, Dans l'ombre des plus grands: I. Poètes et prosateurs mal connus de l'époque augustéenne, ANRW 2, 30, 3, 1983, 1447-1560, sobre Marso espec. 1480-1487; F. KÜHNERT, Quintilians Erörterung über den Witz (*inst.* 6, 3), Philologus 106, 1962, sobre Marso espec. 305-314; F.W. LENZ, Domitius Marsus oder D M?, Mnemosyne, ser. 4, 15, 1962, 248-255; L. LOMBARDI, A proposito di alcuni recenti studi su Domizio Marso, BStudLat 7, 1977, 343-358; S. MARIOTTI, Intorno a Domizio Marso, Miscellanea A. ROSTAGNI, Torino 1963, 588-614; I.R. MCDONALD, The *vir bonus* and Quintilian 6, 3, SPh 72, 1975, 237-245; M.J. MCGANN, The Date of Tibullus' Death, Latomus 29, 1970, 774-780; W. MOREL, Drei lateinische Epigramme, Gymnasium 66, 1959, 318-319; O. MUSSO, La vendetta di Bavio, A&R NS 16, 1971, 130-132; A. PANGALLO, Domizio Marso contro Bavio, Maia 28, 1976, 29-33; E.S. RAMAGE, The *De urbanitate* of Domitius Marsus, CPh 54, 1959, 250-255; R. REGGIANNI, Un epigramma di Domizio Marso in Quintiliano, Prometheus 7, 1981, 43-49; G. RUNCHINA, Letteratura e ideologia nell'età augustea, AFMC 3, 1978/79, 15-87; E. DE SAINT-DENIS, Evolution sémantique de *urbanus-urbanitas*, Latomus 3, 1939, 5-24, espec. 20-22; F. SKUTSCH, Domitius Marsus, RE 5, 1, 1903, 1430-1432; A. TRAGLIA, Poeti latini dell'età giulioclaudia misconosciuti, I: Domizio Marso, C&S 26, 1987, 44-53.

1. E.S. RAMAGE 1959; F. KÜHNERT 1962, 305-314.

Los versos por la muerte de Virgilio y de Tibulo (*fr.* 7) ofrecen un elevado concepto de la capacidad espiritual de los epigramas. A diferencia de Tibulo, al que cita textualmente (1, 3, 57 s.), para quien el Elisio está reservado a los amantes, Marso une entre sí a dos representantes de géneros literarios totalmente diversos: la «tierna» elegía y el «heroico» *epos* son igualmente huérfanos, como señala la oposición de los adjetivos *molles* y *forti*. El hecho de que estos versos de Marso fuesen citados tan de buen grado, puede estar en relación, quizá, con la circunstancia de que el silencio de la poesía se sentía como sintomático: al primer decenio de grandes expectativas y esperanzas ¿no siguió un decenio de solamente éxitos modestos –rescate de los despojos de Craso– y en parte también de fallos (legislación matrimonial)? La edad «de oro» descubre cada vez más su rostro de hierro, el principado se manifiesta como monarquía.

Marcial, que se considera un segundo Marso (8, 55 [56] 24; cf. 2, 71), se coloca en la serie de éste, de Pedón y de Catulo (Mart. 5, 5, 6; 7, 99, 7). Es totalmente natural para él admirar los epigramas de Marso y rechazar, sin embargo, su poema épico largo, que no resiste la comparación con el estilo concentrado de Persio (Mart. 4, 29, 7 s.). El epíteto *levis* subraya que en este género solemne Marso no está en su elemento.

Del hecho de que Plinio cita a nuestro epigramista como fuente para su libro 34 sobre historia del arte, se debe concluir que describió obras de arte y se cuenta, pues, también entre los precursores de la «lírica objetiva» de carácter descriptivo de un Marcial o de un Estacio.

Quintiliano utiliza el *De urbanitate* en los pasajes no ciceronianos de su capítulo sobre el *ridiculum;*[1] quizá Horacio había utilizado ya a Marso en el *Ars poetica.*[2]

Albinovano Pedón[3]

Albinovano Pedón, un amigo de Ovidio (*Pont.* 4, 10; cf. 4, 16, 6), compone un poema épico mitológico (*Theseis*, Ov. *Pont.* 4, 10, 71) y uno de argumento contemporáneo sobre las campañas de Germánico en Alemania (Quint. *inst.* 10, 1, 90; Sen. *suas.* 1, 15), que quizá está inspirado por las propias experiencias bélicas como *praefectus equitum* (cf. Tac. *ann.* 1, 60, 2). Marcial lo conoce como epigra-

1. Quint. *inst.* 6, 3, 25-28; 89-91; 102-112; F. KÜHNERT 1962, 305-314; I. R. MCDONALD 1975, 244.

2. L. DURET 1983.

3. FPL 115-116 MOREL; 147-148 BÜCHNER; BARDON, Litt. lat. inc. 2, 69-73; H.W. BENARIO, The Text of Albinovanus Pedo, Latomus 32, 1973, 166-169; V. BONGI, Nuova esegesi del frammento di Albinovano Pedone, RIL 82, 1949, 28-48; A. COZZOLINO, Due precedenti lucanei, Vichiana 5, 1976, 54-61; H. DAHLMANN, Cornelius Severus, AAWM 1975, 6, 128-137; D. DETLEFSEN, Zur Kenntnis der alten von der Nordsee, Hermes 32, 1897, 190-201, espec. 196-201; L. DURET, Dans l'ombre des plus grands: I. Poètes et prosateurs mal connus de l'époque augustéenne, ANRW 2, 30, 3, 1983, 1447-1560, espec. 1496-1501;

mista.[1] Séneca el Joven le llama *fabulator elegantissimus* (*epist.* 122, 15), el otro Séneca elogia su ímpetu (*suas.* 1, 15). El pasaje relativo a la navegación de Germánico en el Mar del Norte (16 d.C.),[2] que varía el *topos* de la superación de los límites humanos (cf. Hor. *carm.* 1, 3), anticipa la descripción de la primera experiencia de navegación (Val. Fl. 2, 34-71); gracias a la persona de César el tema «superación del límite» ganó actualidad en la literatura (Vell. 2, 46, 1; Lucan. 4, 143-147); el paralelo con Alejandro (Curcio Rufo) se impone.

Lingüísticamente es apreciable el influjo virgiliano, pero el estilo narrativo excitado (cf. el *iam* repetido frecuentemente) anticipa fenómenos más tardíos. Pedón es un eslabón entre Virgilio y Lucano en la medida en que en la descripción de la naturaleza lo fantástico ocupa el lugar de lo mítico: el alejamiento surrealista y la dramatización confieren a la historia contemporánea dimensiones míticas.[3]

Ovidio alaba a nuestro poeta como *sidereus Pedo* (*Pont.* 4, 16, 6); no es excluible una influencia suya sobre los épicos posteriores y sobre Tácito.[4]

Cornelio Severo[5]

Cornelio Severo, un augústeo tardío de familia ilustre, compone poemas épico-históricos: su *carmen regale*[6] puede ser el mismo que las *Res Romanae* (Prob. *nom.* Gl 4, 208, 16 s.); el *Bellum Siculum* es claramente una obra con entidad propia (Quint. *inst.* 10, 1, 89). Ovidio, que aprecia a nuestro autor, le dedica *Pont.* 4, 2, y especifica que es la *primera* carta; 1, 8, pues, está dirigida a otro Severo.

E. PIANEZZOLA, Au-delà des frontières du monde. Un topos rhétorique pour un rétablissement du texte d'Albinovanus Pedo (p. 116 MOREL = 148 BÜCHNER, v. 19), REL 62, 1984, 192-205; E. RODRÍGUEZ-ALMEIDA, Qualche osservazione sulle *Esquiliae* patrizie e il *Lacus Orphei*, in: *L'urbs*. Espace urbain et historie (1er s. ap. J.C.). Actes du colloque international organisé par le Centre national de la recherche scientifique et l'Ecole française de Rome (Rome 1985), Rome 1987, 415-428; V. TANDOI, Albinovano Pedone e la retorica Giulio-Claudia delle conquiste, SIFC 36, 1964, 129-168; 39, 1967, 5-66.

1. I *praef.*; 2, 77, 5; 5, 5, 6; 10, 19, 10; cf. Sidon. *carm.* 9, 260.

2. Diferentemente D. DETLEFSEN 1897, p. 196: navegación de Druso en el Mar del Norte el 12 a.C.

3. L. DURET 1983, 1501.

4. Sobre *poeticus color* en Tac. *Germ.* 34 y *ann.* 2, 23 s. cf. V. BONGI 1949; H.W. BENARIO 1973, 169.

5. FPL 116-119 MOREL; 148-152 BÜCHNER; BARDON, Litt. lat. inc. 2, 61-64; E. BOLISANI, Intorno a Cornelio Severo, AAPad 1934-1935, 293-314; A. COZZOLINO, Due precedenti lucanei, Vichiana 5, 1976, 54-61; H. DAHLMANN, Cornelius Severus, AAWM 1975, 6; L. DURET, Dans l'ombre des plus grands: 1. Poètes et prosateurs mal connus de l'époque augustéenne, ANRW 2, 30, 3, 1983, 1447-1560, espec.. 1492-1496; P. GRENADE, Le mythe de Pompée et les Pompéiens sous les Césars, REA 52, 1950, 28-63; H. HOMEYER, Klage um Cicero. Zu dem epischen Fragment es Cornelius Severus, AUS 10, 1961, 327-334; H. HOMEYER, Ciceros Tod im Urteil der Nachwelt, Altertum 17, 1971, 165-174, espec. 169 s.; F. SKUTSCH, Cornelius Severus, RE 4, 1, 1900, 1509-1510.

6. «*Regale*» no indica necesariamente que el argumento considerase la época de los reyes de Roma.

El pasaje sobre la muerte de Cicerón que se conserva, tiene paralelos en prosa, piénsese en la tradición historiográfica de la *consummatio totius vitae,* una síntesis en el momento de su muerte. Séneca (*suas.* 6, 21) remite a Salustio y a Livio (*fr. lib.* 120) y señala una relación con la *laudatio funebris* y con el epitafio; un decenio después de Severo, aproximadamente, Veleyo (2, 66, 2-5) trata el mismo tema. Con su perdida descripción del Etna nuestro poeta se coloca también en una tradición arraigada (Sen. *epist.* 79, 5).

Lengua y estilo recuerdan a Virgilio y a Ovidio; como éste, Severo coloca de buen grado el epíteto delante de la cesura pentemímera y el sustantivo relacionado con él al final del verso. Interrogaciones, apóstrofes, antítesis animan la exposición. Con las palabras *versificator quam poeta melior* Quintiliano (*inst.* 10, 1, 89) alude posiblemente al hecho de que el estilo de Severo es poco poético y más bien retórico; piénsese en el juicio del mismo rétor sobre Lucano: *magis oratoribus quam poetis imitandus* (10, 1, 90). Severo, en efecto, anticipa la dicción de Lucano, en tanto que el relato épico es interrumpido y animado por meditaciones retóricas de efecto casi lírico. Pero sólo un poeta nato podía escribir un verso como el siguiente: *pinea frondosi coma murmurat Appennini* (*fr.* 10 BÜCHNER).

El hecho de que la muerte de Cicerón fuese un tema de las declamaciones retóricas, no excluye, como se ve en Severo, el interés personal. Tales argumentos permiten formular realmente el dolor por la impotencia del espíritu ante la dictadura militar. La idea, sacada de una interpretación errónea[1] del pasaje de Quintiliano, de que a Severo le faltaba talento poético, es refutada por el brío del pasaje conservado, que hace pensar en Lucano.

1. Un poco diferentemente R. HÄUSSLER, Das historische Epos von Lucan ..., Heidelberg 1978, 231, n. 60.

III. PROSA

A. HISTORIOGRAFÍA

HISTORIADORES DE LA ÉPOCA AUGÚSTEA

El paso de la historiografía de la época republicana a la del periodo augústeo no está bien definido. La generación más antigua de los historiadores por origen y modo de pensar pertenece todavía a la república. Por eso Salustio es asignado habitualmente a la literatura republicana, aunque su producción cae en los años del actuar de Virgilio y Horacio. Sin cuestionarnos el orden tradicional, llamamos la atención, sin embargo, sobre el sincronismo con la primera literatura augústea, que no es exclusivamente un hecho cronológico: la distancia así producida es una condición para un juicio ponderado sobre Catón como sobre César y el amplio horizonte de las *Historias* remite a Livio y a Trogo. Como Salustio, también Asinio Polión es senador y está en condiciones de hablar todavía con la competencia del político activo de la época que describe. Puesto que a diferencia de Salustio, diez años más viejo que él, experimenta todavía la paz augústea y como Livio compone su obra histórica después de la batalla de Accio, se le trata aquí en el marco del periodo augústeo. En Salustio, como en Polión, domina un conflicto fecundo entre su extracción senatorial y republicana y la época tan tumultuosamente cambiante en que viven. Su interés está dirigido a la historia de su siglo, no escriben una exposición general de la historia de Roma.

Los historiadores más jóvenes, Tito Livio y Pompeyo Trogo, no son, por el contrario, senadores; como escritores de profesión están alejados de la política activa. Entretanto el estado se ha consolidado; el imperio universal reclama exposiciones generales de amplio ámbito de la propia historia y la paz ofrece comodidad a estas necesidades. Los dos autores abren a una nueva generación dos vías complementarias para la propia realización: Livio mira hacia el interior –a Roma– y bajo la máscara del pasado indígena proporciona un principio ético de gran porvenir: la romanidad se transforma en humanidad. Trogo dirige la mirada hacia el exterior: considera la vastedad ecuménica y el significado universal del imperio.

Para ofrecer un cuadro de la época conforme con la realidad tampoco puede

faltar el nombre del historiador T. Labieno, que no quiere sobrevivir al incendio de sus obras decretado por el senado (Sen, *contr.* 10, *praef.* 4-8).[1]

ASINIO POLIÓN

Vida, cronología

C. Asinio Polión (76 a.C. - 5 d.C.) es senador y político, en el 49 a.C. se une a César y en el 43 a.C. a Antonio; su consulado (40 a.C.) es celebrado por Virgilio en la cuarta égloga. Después de su triunfo sobre los partos (39 a.C.) Polión se retira de la vida política; en el 31 a.C. se mantiene neutral.

Ahora tiene más interés por la literatura que por la política y da los pasos necesarios para promoverla: la fundación de la primera biblioteca pública de Roma en el *Atrium Libertatis* muestra el futuro, la organización de recitaciones de obras contemporáneas es casi todavía más importante. Su casa, que alberga objetos artísticos preciosos,[2] entre ellos el Toro Farnese, la frecuentan muchos poetas. Catulo, aproximadamente diez años más viejo, alaba la agudeza de Polión (Catul. 9, 6); Helvio Cinna le dedica un *propemptikon,* Virgilio tres églogas (3, 4 y 8), Horacio la primera composición del libro segundo de las *Odas*; cuando el historiador griego Timágenes cae en desgracia ante Augusto, Polión lo protege, a pesar de que no le resultaba simpático.

Compendio de las obras

Además de *tragedias, poemas* eróticos, *escritos gramaticales* y *discursos* hay que recordar sobre todo las *Historiae*, que fueron compuestas después de Accio (Hor. *carm.* 2,1); comprendían diecisiete libros y trataban el periodo contemporáneo a partir del 60 a.C.[3] El único texto continuado bastante extenso contiene una valoración de Cicerón (Sen. *suas.* 6, 24). Se unen tres cartas conservadas (en Cic. *fam.* 10, 31-33).

---

1. Labienus: HRR 2, p. C-CI; Discursos ORF p. 422-424 MALCOVATI 1976[4]; H. PETER, Die geschichtliche Litteratur über die römische Kaiserzeit bis Theodosius I. und ihre Quellen, vol. I, Leipzig 1897, 295-296; BARDON, Litt. lat. inc. 2, 96; se han perdido también las obras históricas de Q. Dellius (un conocido de Horacio), Iulius Marathus, C. Drusus, Iulius Saturninus, Aquilius Niger (cuatro de los autores fuente de Suetonio), Baebius Macer, L. Arruntius (aprox. 22 a.C., un imitador insulso de Salustio), Clodius Licinus (*Res Romanae*) et al.; cf. en general L. DURET, Dans l'ombre des plus grands: I. Poètes et prosateurs mal connus de l'époque augustéenne, ANRW 2, 30, 3, 1983, 1447-1560.

2. Plin. *nat.* 36, 23 s.; 33 s.

3. Los testimonios consideran la batalla de Farsalia (Suet. *Iul.* 30), la batalla de Tapso y la muerte de Catón (Hor. *carm.* 2, 1, 24), la guerra de España (Suet. *Iul.* 55), la muerte de Cicerón (Sen. *suas.* 6, 24), Casio y Bruto (Tac. ann. 4, 34). Se desconoce el punto final; sobre las *Historias* cf. también R. HÄUSSLER, Keine griechische Version der *Historien* Pollios, RhM 109, 1966, 339-355; hoy ya no se cree que Polión sea el autor del *Bellum Africum*.

Fuentes, modelos, géneros

Polión, la mayoría de las veces, se inspira en fuentes de primera mano; tiene acceso al entorno de César, cuya representación de sí mismo él quiere superar en autenticidad. Su *diligentia* es famosa (Quint. *inst.* 10, 2, 25); además conoce también los mecanismos de la política republicana. En estas circunstancias, la pérdida de su obra es lamentable. Ocasionalmente, imitadores de Polión conservados permiten controlar las afirmaciones de César.

Técnica literaria

Del único fragmento extenso (Sen. *suas.* 6, 24) puede deducirse que Polión –como otros muchos historiadores– con motivo de la muerte de determinados personajes introducía reseñas necrológicas. En el desarrollo detallado se ajusta a categorías determinadas: *ingenium*, *industria*, *natura*, *fortuna*. Séneca, ciertamente, previene contra el juzgar las cualidades literarias de toda la obra por este acertado pasaje. En este lugar Polión se inspira precisamente en su objeto –Cicerón.

La tendencia, observable en todo el pasaje, a sugerir, bajo apariencia de objetividad, una interpretación malévola parece anticipar a Tácito.[1]

También está atestiguada para Polión (Suet. *Iul.* 30) la técnica de interpretar los acontecimientos históricos no con un comentario en primera persona, sino mediante breves dichos de las personas que intervienen.

La primera mitad de la carta *fam.* 10, 32 es un ejemplo de relato fuertemente condensado, cortado en *kola* y lleno de paréntesis, que no carece, sin embargo, de detalle concreto y de color. La dureza desmitificadora recuerda por un lado a Cayo Graco, por otro a Tácito.

Lengua y estilo[2]

El estilo de Polión es, según el juicio de los antiguos, «duro y seco» (Tac. *dial.* 21, 7), su sintaxis «desigual», sus frases, que entretanto se truncan inesperadamente, dejan en la estacada al lector desprevenido (Sen. *epist.* 100, 7). A veces parece que el autor es una generación anterior a Cicerón (Quint. *inst.* 10, 1, 113). Pero esto no depende de un arcaizar artificioso, que Polión más bien rechaza, sino de la «com-

1. Cf. también la conclusión sorprendente, con una oración condicional destructora: Polión: *Atque ego ne miserandi quidem exitus eum fuisse iudicarem, nisi ipse tam miseram mortem putasset.* Tac. *hist.* 1, 49 sobre Galba: *omnium consensu capax imperii, nisi imperasset.*

2. E. WÖLFFLIN, Über die Latinität des Asinius Pollio, ALL 6, 1889, 85-106; J.H. SCHMALZ, Über den Sprachgebrauch des Asinius Pollio, München 1890².

posición áspera» de las palabras, que corresponde a la búsqueda de la expresión propia. Su hablar está profundamente referido al objetivo: *Male hercule eveniat verbis, nisi rem sequuntur* (*apud* Porph. ad Hor. *ars* 311).

Solamente en sus ejercicios declamatorios particulares esparce de vez en cuando las flores retóricas que desdeña en sus defensas públicas (Sen. *contr.* 4 *praef.* 2).

Universo conceptual I: Reflexión literaria

Polión es un crítico incorruptible, mordaz; Horacio tiene plena confianza en su juicio sobre sus composiciones poéticas (*sat.* 1, 10, 85), lo que sucede con pocos. Efectivamente, las afirmaciones de Polión sobre los grandes autores merecen, a pesar de su irrespetuosidad, un examen serio, ya que ellas, aunque sea caricaturizando, ponen en claro las diferencias esenciales de los principios estilísticos y de los géneros literarios.

Asinio critica los rebuscados arcaísmos de Salustio (Suet. *gramm.* 10) y el uso «impropio» de *transgredi* y *transgressus*, cuando el término no es de marcha a pie, sino de navegación (Gell. 10, 26, 1). En este caso la palabra justa hubiera sido la sumamente prosaica *transfretare*. La diferencia de las prioridades estilísticas es evidente: a diferencia de Salustio, Polión no tiene en cuenta la técnica de la «desfamiliarización» artística, sino la *proprietas verborum*.[1] Su conciso y preciso aticismo[2] se diferencia del comportamiento lingüístico de Salustio, estilizado según el modelo catoniano-tucidideo.

Los *Commentarii* de César[3] debían, pues, en lo relativo al lenguaje, ser del agrado de Polión. En cambio, encuentra inconvenientes en el contenido: al general le faltan precisión y amor a la verdad; cae en la trampa de sus informadores, y donde se apoya en sus propios recuerdos, hará, intencionadamente o por error, afirmaciones falsas; Polión, de cualquier modo, admite amablemente que tal vez César habría proyectado una segunda edición mejorada (Suet. *Caes.* 56). Los criterios que se toman aquí como base –*diligentia* y *veritas*– honran a Polión como historiador; ilustran también, involuntariamente, la diferencia de géneros: para el

1. Su amigo L. Ateyo Filólogo, que conoció también a Salustio, da a Asinio para su obra histórica el consejo *ut noto civilique et proprio sermone utatur vitetque maxime obscuritatem Sallustii et audaciam in translationibus* (Suet. *gramm.* 10).

2. *Tristes ac ieiuni Pollionem imitantur* (Quint. *inst.* 10, 2, 17); aquí parece que los áticos son un grupo distinto; en efecto, Quintiliano contrapone tres tipos estilísticos de tendencia ascética (pseudoaticista) a uno ampuloso (pseudociceroniano). La proximidad de Polión a los aticistas la demuestra su crítica a Cicerón (*inst.* 12, 1, 22).

3. G. VRIND, Asinii Pollionis iudicium de Caesaris commentariis, Mnemosyne 2, 56, 1928, 207-213.

escritor de memorias el interés por los hechos no es necesariamente algo absoluto; en efecto –aun sin aceptar un intento falsificador total– está subordinado a la representación de sí mismo, no es, pues, científico, sino abogadesco. Polión, como historiador, exige la verdad; César en el *Commentarius* puede contentarse con la verosimilitud.

Su juicio sobre Cicerón se sitúa en el plano moral, se trata, por tanto, en el parágrafo siguiente. Lo mismo vale, quizá, para su observación sobre la patavinidad de Livio (v. *infra* Livio, p. 771, n. 1).

Universo conceptual II

A pesar de sus sentimientos republicanos (en Cic. *fam.* 10, 31, 5) Polión está ligado a César y a Antonio, más aún, es amigo suyo. Habrá que dejar en suspenso si su actitud con frecuencia a la expectativa en la guerra civil está determinada más por su amor por la paz (*ibid.* 2) o por un cálculo prudencial. Con ocasión de la paz de Brindisi está presente como plenipotenciario de Antonio (App. *civ.* 5, 64). Si bien después rompió con Antonio, se mantiene reservado frente a Augusto. Como muestra toda su vida y como da a entender él mismo, su libertad personal está para él entre los bienes más estimados.[1] Es lo suficientemente sabio como para retirarse a tiempo de la política y alternar normalmente trabajo y esparcimiento (cf. Sen. *dial.* 9, 17, 7). En su observación de que a Cicerón le habrían faltado orientación y prudencia aparece indirectamente una acertada autocaracterización del historiador, que, asceta en el manejo de la lengua, en la vida sabe mantener su independencia,[2] no sin un cierto *sacro egoismo*, mientras el servilismo se propaga por doquier.

Pervivencia

Huellas de la *obra histórica* de Polión se encuentran en Livio, Séneca, Valerio Máximo, Plinio el Viejo, Suetonio, Apiano y Plutarco.[3] Como orador es recordado a menudo junto con Mesala.[4]

Ediciones: carm.: FPL, p. 99 s. MOREL (= p. 130 BÜCHNER). * *gramm.*: GRF 1, 493-502. * *hist.*: HRR 2,67-70. * *orat.*: ORF 3, 174-186. ** *Bibl.*: G. ZECCHINI (v. *infra*), espec. 1293-1295.

J. ANDRÉ, La vie et l'oeuvre d'Asinius Pollion, Paris 1949. * BARDON, Lit. lat. inc. 2, 23 s;

1. *Deinde qui et me et rem publicam* (obsérvese el orden) *vindicare in libertatem paratus sim* (Polión en Cic. *fam.* 10, 31, 5).

2. *Utinam moderatius secundas res et fortius adversas ferre potuisset* (en Sen. *suas.* 6, 24).

3. No es segura la influencia sobre Dión Casio.

4. Vell. 2, 36, 2; Colum. 1, *praef.* 30; Tac. *dial.* 12, 17; Quint. *inst.* 12, 11, 28.

80; 94 s. * C.C. COULTER, Pollio's History of the Civil War, CW 46, 1952, 33-36. * P. GROEBE, Asinius 25, RE 2, 2, 1896, 1589-1602. * A. LA PENNA, La storiografia, en: F. MONTANARI, ed., La prosa latina, Roma 1991, 13-93. * J.P. NÉRAUDAU, Asinius Pollion et la poésie, ANRW 2, 30, 3, 1983, 1732-1750. * A.J. POMEROY, The Appropriate Comment. Death Notices in the Ancient Historians, Frankfurt 1991, 142-145. * SYME, Revolution 1952², 538 (Index). * G. ZECCHINI, Asinio Pollione: Dall'attività politica alla riflessione storiografica, ANRW 2, 30, 2, 1982, 1265-1296. * G. ZECCHINI, Il *Carmen de bello Actiaco*. Storiografia e lotta politica in età augustea, Stuttgart 1987.

LIVIO

Vida, cronología

La ciudad natal de Livio, Patavium (Padua), que según la leyenda es más antigua que Roma (cf. Liv. 1, 1, 2 s.), es una de las mayores metrópolis del imperio y –como centro comercial de la lana (Strab. 5, 218)– una de las más ricas. A los paduanos, a pesar de su riqueza, se les alababa una austeridad especial (Plin. *epist.* 1, 14, 6). En efecto, T. Livio –como también más tarde su conciudadano Peto Trasea (Tac. *ann.* 16, 21)– encarna con extraordinaria convicción y calor los valores romanos. Se cuestiona, sin embargo, si la observación de Polión sobre la *patavinidad*[1] de Livio se refiere a esta actitud ética, o más bien, como presupone Quintiliano,[2] a la lengua. El historiador, ciertamente, está marcado por su origen. Ve la historia romana no como «participante interno», sino como miembro de una ciudad que, aliada de Roma desde hace mucho tiempo, recibe los derechos de municipio sólo después de mediados del siglo I a.C. Esta «posición marginal» determina una perspectiva que superficialmente puede compararse con la de Polibio. Pero a Livio –a diferencia del griego– le falta la experiencia política. El no senador y provinciano entre los cronistas de Roma contempla su objeto desde una cierta distancia espacial.

A ello se añade la lejanía temporal que separa a nuestro autor de la república. Jerónimo[3] lo hace nacer en el 59 a.C., pero lo declara también coetáneo de M. Valerio Mesala, cuyo nacimiento se fija en el 64 a.C.[4] Si se mantiene la coinci-

1. *Patavinitas*: La explicación mejor me parece la dada por LEEMAN, Form 99-109, que subraya una cierta distancia frente a Roma; D.G. MORHOF, De Patavinitate Liviana, 1685, afirma que es más difícil decir si hay más *patavinitas* en Livio o *asininitas* en Asinio; por último: P. FLOBERT, La *Patavinitas* de Tite-Live d'après les moeurs littéraires du temps, REL 59, 1981, 193-206 (falta de *urbanitas*).

2. Quint. *inst.* 1, 5, 56; 8, 1, 3.

3. *Chron.* a. *Abr.* 1958.

4. Para el 64 a.C.: G.M. HIRST, Collected Classical Papers, Oxford 1938, 12-14; R. SYME 1959, 27-87, espec. 40-42; al. en R. KLEIN, ed. Prinzipat und Freiheit, WdF 135, Darmstadt 1969, 169-255.

dencia de edad de ambos como procedente de la tradición, Livio habría nacido también en el 64 a.C.; pero si Jerónimo afirmó la coincidencia de edad de Livio y Mesala en virtud de una datación suya equivocada, puede mantenerse el año tradicional de nacimiento del historiador, el 59 a.C.

En cualquier caso, nuestro autor pertenece a la generación de Augusto y es más joven que Virgilio. Cuando el llamado primer triunvirato (60 a.C.) sella el destino de la república, y César conquista la Galia (58-51 a.C.), Livio es todavía un niño. El futuro historiador asiste, siendo adolescente, al paso del Rubicón (49 a.C.) y a la muerte de Pompeyo (48 a.C.). La consideración que muestra hacia los asesinos de César[1] y su calurosa toma de partido a favor de Pompeyo (Tac. *ann.* 4, 34) reflejan estas experiencias. Es casi un adulto cuando en el año 43 a.C. los paduanos, fieles al senado, niegan la entrada a los enviados del «enemigo de la patria», Antonio (Cic. *Phil.* 12, 4, 10), y –todavía en el mismo año– Cicerón, declarado proscrito, es asesinado.[2] Sin disimular las debilidades del carácter de Cicerón, Livio lo admira como orador y estilista y recomendará su imitación también a su hijo.[3]

El final de las guerras civiles y el comienzo de un periodo de seguridad y de paz en Italia –la *pax Augusta*– aconsejan a Livio, que en el entretiempo ha alcanzado el apogeo de su vida, tomar la determinación de escribir una historia de Roma. Es poco creíble que Livio haya dejado ya durante las guerras civiles Padua y se haya enfrentado con los riesgos de la vida en Roma, tanto más cuanto que en Padua no debían faltar destacados gramáticos y rétores junto a los cuales podía estudiar. Sólo después de la victoria de Augusto lo vemos en la capital –manteniendo relaciones personales con el príncipe, que, amistosamente, se burla de él como «pompeyano» (Tac. *ann.* 4, 34). Livio además anima al futuro emperador Claudio a dedicarse pronto a los estudios históricos (Suet. *Claud.* 41, 1). El autor ya durante su vida es tan famoso que un admirador realiza el viaje desde Cádiz solamente para verlo (Plin. *epist.* 2, 3, 8). Todo esto, sin embargo, no quiere decir que Livio haya pasado el resto de su vida en Roma.[4] Murió en su ciudad natal, según Jerónimo (*chron. a. Abr.* 2034) en el año 17 d.C.[5]

---

1. Sus afirmaciones críticas sobre César (en Sen. *nat.* 5, 18, 4) recientemente han sido referidas a Mario (v. Liv. *fr.* 20 JAL). Pero el nombre de César está mejor transmitido. Para la referencia a César también H. STRASBURGER, Livius über Caesar, en: E. LEFÈVRE y E. OLSHAUSEN, ed., Livius ..., 265-291.

2. Liv. 120, en Sen. *suas.* 6, 17 y 22 = *fr.* 59 s. JAL.

3. Quint. *inst.* 10, 1, 39; *cf.* 2, 5, 20; por último, sobre la conmemoración de Cicerón A.J. POMEROY 1991, 146-148, cit. *supra* 771.

4. Es posible que Livio haya pasado la mayor parte de su vida en Padua: v. LUNDSTRÖM, Kring Livius' liv och verk, Eranos 27, 1929, 1-37.

5. El año 12 d.C. (en correspondencia con el nacimiento en el 64 a.C) es menos verosímil.

Livio asistió al nacimiento del principado romano,[1] cuando todavía le acompañaba el sueño de la grandeza republicana. Su vida comprende una época de transición: las figuras que mira durante su juventud son personajes de la Roma republicana, que están profundamente radicados en el pasado, mientras bajo los ojos del historiador de edad avanzada se preparan adelantos cuyas consecuencias llegan hasta la tarda Antigüedad, más bien en parte hasta la Edad Moderna.

Compendio de la obra

Escritos retóricos y filosóficos de Livio[2] no nos han llegado. Su obra histórica principal *Ab urbe condita libri CXLII*,[3] trataba la historia desde los comienzos hasta la muerte de Druso en el 9 a.C. De los 142 volúmenes originarios se conservan sólo los libros 1-10 y 21-45. El resto –más de tres cuartas partes de la obra– nos es conocido sólo a través de resúmenes (*periochae*), extractos (*epitomae*) o fragmentos.

El libro primero aparece después de haber asumido el príncipe el título de Augusto (27 a.C.), pero antes de que hubiera cerrado por segunda vez (25 a.C.: Liv. 1, 19, 3) el templo de Jano. La obra fue escrita muy probablemente sin interrupción. Un cálculo sencillo da una media de tres o cuatro libros por año; el ritmo real de trabajo puede, naturalmente, haber sido diferente. Detalles cronológicos aislados confirman el cuadro general (9, 18, 6 parece anterior a la restitución de las enseñas de Craso, por tanto al 20 a.C.; 28, 12, 12 posterior a la guerra cantábrica del 19 a.C.). Según la indicación de las *periochae* del libro 121, éste (con todos los sucesivos) apareció sólo después de la muerte de Augusto. En este caso, Livio habría publicado veintidós libros en los tres o cuatro últimos años de su vida (a menos que hayan salido póstumos). En todo caso, en el juicio sobre el modo de utilizar las fuentes[4] debe tenerse en cuenta el considerable ritmo de trabajo.

Las partes de la obra conservadas se articulan[5] en grupos de cinco libros cada uno (cf. los prólogos de los libros 6, 21 y 31), que a su vez se agrupan en conjuntos de diez –o quince– libros.

1-15: historia primitiva hasta la víspera de la Primera Guerra Púnica (265 a.C.), de los que 1-5: hasta el final de la incursión de los galos.

16-30: la época de las dos primeras Guerras Púnicas (264-201 a.C.), de los que 21-30: la Segunda Guerra Púnica.

---

1. J. DEININGER, Livius und der Principat, Klio 67, 1985, 265-272.

2. Sen. *epist.* 100, 9 (diálogos, libros filosóficos), Quint. *inst.* 10, 1, 39 (epístola didáctica al hijo); la existencia de los escritos filosóficos es puesta en duda por U. SCHINDEL, *Livius philosophus*, en: E. LEFÈVRE, E. OLSHAUSEN, ed., Livius ..., 411-419.

3. El título es impreciso; ya que Livio comienza antes de la fundación de Roma; para el título, cf. Plinius *A fine Aufidi Bassi*, Tacitus *Ab excessu Divi Augusti*.

4. E. MENSCHING, Zur Entstehung und Beurteilung von *Ab urbe condita*, Latomus 45, 1986, 572-589.

5. Ph. A. STADTER 1972; G. WILLE 1973; A. HUS, La composition des IVe et V^e^ décades de Tite-Live, RPh 47, 1973, 225-250 (rechaza cada subdivisión); P. JAL, Sur la composition de la «V^e^ décade» de Tite-Live, RPh 49, 1975, 278-285.

31-45: el periodo de las guerras en Oriente (201-167 a.C.), descrito en tres grupos de cinco libros.

Para las partes perdidas se ha supuesto una articulación «pentadecádica»[1] por épocas dominadas por fuertes personalidades: Escipión menor (46-60), Mario (61-75), Sila (76-90), Pompeyo (91-105),[2] César (106-120), la lucha de Octaviano por la *pax Augusta* (121-135). Pero también se defiende una subdivisión por décadas.[3] En ambos casos, el último grupo de libros (136-142 o 141-142) aparece necesariamente incompleto, tanto que de ello se deduce que Livio habría proyectado su obra en 150 libros y pensaba continuarla hasta la muerte de Augusto. A la inversa, se ha afirmado[4] que precisamente la muerte de Druso (9 a.C.) podía configurarse como conclusión razonable. Tampoco en el resto de la obra puede concebirse una repartición demasiado rígida. Por ejemplo, de la guerra de las Galias de César no sólo se habla a partir del libro 106, sino ya desde el libro 103, y de Octaviano no sólo en el libro 121, sino ya en el libro 116. Generalmente los libros 109-116 son citados autónomamente como *Belli civilis libri I-VIII*. Esto está en contradicción con un orden pentádico en esta parte de la obra. Una cesura, además, tendría más sentido después de la batalla de Accio y el triunfo de Octaviano (libro 133) que después del libro 135, y las celebraciones seculares (libro 136) son más bien una conclusión que un nuevo comienzo.

Que en las partes conservadas Livio había organizado conscientemente sus «péntadas», se deduce del proemio del libro 31. La estructura de la tercera década, en la que se contraponen antitéticamente una péntada «defensiva» y otra «ofensiva», es particularmente convincente. En la cuarta década, sin embargo, los libros 35 y 36 constituyen una pareja, lo que habla en favor de una repartición por décadas más que por péntadas.[5] Con las conclusiones de lo conservado a lo perdido hay que usar de la máxima cautela.

Fuentes, modelos, géneros

Descripción de las fuentes. Livio busca no tanto en documentos como en fuentes secundarias. Éstas las menciona sólo esporádicamente, especialmente en relación con hechos cuestionados, y precisamente en primer lugar la fuente principal y en segundo lugar el garante de la variante.[6] En estos casos hay que saber leer entre líneas: *Ceteri Graeci Latinique auctores* (32, 6, 8) son solamente Polibio y Claudio Cuadrigario, *Graeci auctores* (29, 27, 13) verosímilmente sólo Polibio y *veterrimi* y *antiquissimi auctores* sólo Fabio Píctor.

Para la primera década la serie de las fuentes no está clara. En Dionisio de

1. O «pentekaide cádica»: G. WILLE 1973.
2. R.M. OGILVIE, *Titi Livi lib. XCI*, PCPhS NS 30, 1984, 116-125.
3. Ph. A. STADTER 1972; T.J. LUCE 1977, 13-24.
4. R. SYME 1959, 70; negativo E. BURCK, Gnomon 35, 1963, 780.
5. A.C. SCAFURO, Pattern, Theme, and Historicity in Livy, Books 35 and 36, ClAnt 6 (1987) 249-285.
6. H. TRÄNKLE 1977, 20, siguiendo a A. KLOTZ, T. LEIDIG 1993 demuestra que los capítulos polibianos del libro 30 derivan de un analista que combina partes sacadas de Polibio con tradición analística más antigua y es utilizado también en otras partes de la tercera década.

Halicarnaso, un contemporáneo de Livio, se encuentran textos paralelos; se utilizan, con seguridad, historiadores del siglo I: Valerio Ancias, el popular Licinio Macro, en menor medida el simpatizante con los optimates Elio Tuberón[1] y (desde el sexto en adelante) Claudio Cuadrigario.[2] Noticias que remontan a Calpurnio Pisón y Fabio Píctor pueden ser de segunda mano.

Fuentes principales de la tercera década son, por un lado, Celio Antípatro, por otro, Valerio Ancias. Los datos de éste último, Livio los integra, a su vez, con Claudio Cuadrigario. Puesto que Celio sigue las mismas fuentes que Polibio y también puede haber leído a éste, en la tercera década será prudente distinguir solamente entre tradición «celio-polibiana» y «valerio-claudiana». Esta última es, en general, menos creíble, pero hay también casos en los que es cierto lo contrario.[3] Parece que Polibio al principio influye sólo indirectamente[4] –o porque Livio sólo reconoce la importancia de este historiador en el curso de su trabajo, o porque en la tercera década prefiere intencionadamente otras fuentes –entre ellas Celio– para conseguir un cuadro de total coherencia artística.

En las décadas cuarta y quinta –sobre todo para los acontecimientos de Oriente– Polibio es utilizado directamente. Ello supone un enorme enriquecimiento de la tradición latina. Para los hechos de Roma y de Occidente se recurre, además, como testimonio, a Cuadrigario y Ancias. Éste (a pesar de los defectos bien conocidos y reconocidos también por Livio) suministra datos importantes a las discusiones del senado y al gobierno senatorial. También Catón podría haber sido utilizado, el discurso de Catón (34, 2-4) contiene, de cualquier modo, conceptos de época postcatoniana, lo que parece indicar que la paternidad es de Livio.[5]

Por lo que respecta a las partes perdidas de la obra, para el periodo sucesivo al 146 a.C. entra en juego como fuente Posidonio (que efectivamente continúa la obra de Polibio), y, además, Sempronio Aselión, Sila, Sisena, César, Salustio, Asinio Polión. En las partes de historia contemporánea Livio se apoyaba también en la experiencia personal y en los informes de testigos oculares. Nuestra idea sobre el historió-

1. R.M. OGILVIE, Commentary 16 s.

2. Estos historiadores, a falta de conocimientos precisos, introducían en su exposición de la historia primitiva de Roma hechos y tendencias de su tiempo, de forma que Livio puede servir también como fuente para la historia del comienzo de la época revolucionaria: D. GUTBERLET, Die erste Dekade des Livius als Quelle zur gracchischen und sullanischen Zeit, Hildesheim 1985.

3. La descripción liviana del cruce de los Alpes por parte de Aníbal contiene elementos no polibianos que un examen imparcial demuestra que son igualmente dignos de crédito: J. SEIBERT, Der Alpenübergang Hannibals. Ein gelöstes Problem?, Gymnasium 95 (1988) 21-73, espec. 36-42.

4. H. TRÄNKLE 1977, 195.

5. M. PAPE, Griechische Kunstwerke aus Kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom, tesis Hamburg 1975, 83 s.

grafo es totalmente unilateral debido a la pérdida de las partes próximas a la actualidad (que, por lo demás, en los historiadores antiguos constituyen el punto clave).

Arte y método de utilización de las fuentes. Livio se atiene fielmente a la tradición.[1] En contraste con los analistas no conoce tendencias abiertamente actualizadoras, ni añade elementos novelescos. Es, pues –dentro los límites que se ha puesto–, cuidadoso con la verdad.[2] Naturalmente no podemos esperar de él un método científico de tipo moderno. Las exigencias polibianas (12, 25e; examen crítico de los documentos, autopsia de los escenarios de los acontecimientos, experiencia política personal) en las partes conservadas no las cumple; no sabemos cómo trató la historia contemporánea.

De vez en cuando, en determinadas secciones, sigue una fuente principal y utiliza otras obras como control –o como complemento.[3] Por eso su valor como testimonio histórico corresponde esencialmente al del modelo del momento. La elección de las fuentes es, en conjunto, razonable; pero muchas veces la crítica no comienza oportunamente –Livio se da cuenta demasiado tarde de sus propios errores. Además trata de enmascarar las contradicciones mediante omisiones o ligeros retoques.[4] El cambio de modelo algunas veces da lugar a numerosas duplicaciones.

Es posible comparar cuidadosamente a Livio con Polibio. Aparte de errores de traducción y de malentendidos, observamos la omisión de hechos comprometedores para Roma y la escasa consideración por las correlaciones pragmáticas. En compensación, Livio narra con mayor dramatismo y evidencia, y evita explicaciones teóricas amplias.

Livio tiene menor competencia en el terreno militar. Muchas descripciones de batallas parece que siguen un esquema literario fijo. Sin embargo, también en esta materia sus capacidades didácticas benefician al autor; así en la batalla de Cannas describe las complejas maniobras de los romanos con más claridad que Polibio.

Problemática del género literario. Merece la pena comparar a Livio con la «historiografía trágica» de un Duris o un Filarco,[5] con independencia de en qué medida se la considere «peripatética» (la técnica dramática, indudablemente, es

1. Hasta cuando, en el fondo, él mismo es de distinta opinión: Liv. 8, 18, 2-3; 8, 40, 4-5; sobre omisiones curiosas ahora J. POUCET, Sur certains silences curieux dans le premier livre de Tite-Live, en: R. ALTHEIM-STIEHL, M. ROSENBAD, ed., Beiträge zur altitalischen Geistesgeschichte. FS G. RADKE, Münster 1984, 212-231.

2. F. HELLMANN 1939; W. WIEHEMEYER, Proben historischer Kritik aus Livius XXI-XLV, tesis Münster 1938.

3. H. NISSEN 1863. Sobre el modo de trabajar de Livio, fundamental T.J. LUCE 1977, 144 s.

4. H. TRÄNKLE 1977, 46-54.

5. E. BURCK 1964[2]; sobre la distinción entre historiografía trágica e isocratea insiste justamente N. ZEGERS, Wesen und Ursprung der tragischen Geschichtsschreibung, tesis Köln 1959.

más antigua, y Livio la maneja sin exageración). Para el latín se piensa en Celio Antípatro y en ciertos relatos que se encuentran en los discursos judiciales de Cicerón. Una teoría historiográfica que parece escrita expresamente para Livio es la de Cicerón, que sigue las huellas de Isócrates.[1] Con Cicerón, Livio coincide también en lengua, en estilo y en universo conceptual. De los modelos artísticos de la exposición histórica liviana trataremos más de cerca en conexión con la técnica literaria. Existe un contraste interesante con la tradición tucidideo-salustiana, que, sin embargo, no impide a Livio, especialmente en la descripción de la Segunda Guerra Púnica, rivalizar también con Tucídides.[2]

Livio, el «Heródoto romano», se coloca, por una parte, en la tradición de la historiografía helenística, por otra, consigue con su obra la coronación de la analística romana. En las partes «míticas» de vez en cuando se vislumbra todavía en forma alusiva el tinte épico-poético de la poesía histórica romana arcaica. Son también romanos las consideraciones moralizadoras y el principio de organización analística seguido rigurosamente.

Técnica literaria

Para presentar un cuadro literario de guerras y épocas completas, mejor, de la historia de un pueblo, se necesitan determinados medios de exposición que ofrezcan puntos de partida para una visión de conjunto. Heródoto había podido aprender de Homero el modo de representar un sucederse de acontecimientos como un decurso de hechos lleno de sentido, como un todo estructurado; más tarde la historiografía helenística, retrocediendo, había podido enlazar con la tragedia y su teoría con el mismo propósito.

En gran escala, Livio ofrece a su lector mediante la ordenación por péntadas y el principio analístico (Livio habla, claro está, de sus *annales:* 43, 13, 2) dos ayudas orientativas formales de tipo diferente. Así la estructura se convierte, por ejemplo en la tercera década,[3] en un medio de interpretación.

Cada uno de los libros, debido al principio analístico dominante y al sucederse de los diversos escenarios de acción, no concluye siempre en sí mismo. Constituyen, sin embargo, unidades completas, por ejemplo los libros 1 (época monárquica) y 5 (conquista de Veyes por Roma y de Roma por los galos). La impresión de *varietas* nace de cambios de tema relativamente frecuentes, de despla-

1. P.G. WALSH 1961.

2. Sobre el contraste T.J. LUCE 1987; para la imitación de Tucídides cf. Liv. 21, 1 con Thuk. 1, 1; sobre los discursos de Fabio y Escipión (Liv. 28, 40-44) y las arengas antes de la batalla en la expedición siciliana: B. S. RODGERS, Great Expeditions. Livy on Thucydides, TAPhA 116 (1986) 335-352.

3. Esta estructura no es polibiana. Aquí Livio ha optado conscientemente por la tradición romana.

zamientos, por ejemplo, de la política exterior a la interior o viceversa. Las transiciones se realizan sin esfuerzo: por ejemplo, movimientos de tropas o misiones diplomáticas conducen de un escenario de acción a otro. Así, el avanzar analístico no lleva necesariamente a la fragmentación.

Al comienzo de cada año se introducen la toma de posesión de los magistrados, la asignación de las provincias, el reparto de las tropas, la enumeración de los prodigios y la mención de las embajadas. Tales elementos, que retornan todos los años, constituyen pausas compositivas. Siguen las campañas militares y, finalmente, detalles sobre elecciones políticas. Relaciones de ceremonias religiosas subrayan el significado de momentos importantes. Así Livio cita la plegaria de Escipión antes del desembarco en África (29, 27, 1-4) y el voto de Manio Acilio después de la declaración de guerra a Antíoco (36, 2, 3-5).

Un medio importante para dar unidad interior a la exposición son los temas que dominan como motivos principales partes de una cierta extensión. Así en el libro segundo[1] los capítulos 1-21 se colocan bajo el signo de la *libertas*, y la parte final de este libro trata de la amenaza a la *libertas* provocada por la *discordia* intestina.[2] Algo semejante vale para la *moderatio* en los libros tercero y cuarto, y para la *pietas* en el quinto.[3]

Comienzo, centro y final de los libros son los puntos apropiados para los acontecimientos importantes: arengas, declaraciones de guerra, batallas, triunfos.[4] Así forma y contenido se apoyan recíprocamente. Si técnicas de este tipo hacen comprensibles los procesos históricos en gran escala, en pequeña escala la historia ilustra sugestivamente al lector mediante el instrumento artístico del relato independiente.[5]

Conjuntos de acontecimientos de una cierta amplitud, que no pueden concentrarse en un episodio aislado, se subdividen en escenas que se desarrollan como «grandes series de cuadros» con vistas a un momento culminante. Entre las escenas se colocan partes que contrastan. Transiciones sutiles impiden que el relato se disgregue en una serie de escenas desligadas. Así el conflicto entre patricios y plebeyos que conduce al nacimiento del tribunado de la plebe constituye un todo en tres actos.[6]

---

1. E. BURCK 1964², 51-61; cf. también K. HELDMANN, «Livius über Monarchie und Freiheit und der römische Lebensaltervergleich», WJA NF 13, 1987, 209-230.

2. R.M. OGILVIE, Commentary, 233; observaciones ulteriores en T.J. LUCE 1977, 26 s.

3. F. HELLMANN 1939, 46-81; la perfección compositiva y conceptual del libro octavo la señala E. BURCK, Gnomon 60 (1988) 323 s.; sobre constantia en los libros 3 y 42, *constantia* y *prudentia* en el libro 22: T.J. MOORE 1989, 155 s.

4. T.J. LUCE 1977, 137.

5. Sobre las escenas independientes: H.A. GÄRTNER 1975, 7-28.

6. 2, 23 s.; 27-30, 7; 31, 7-33, 3; E. BURCK 1964², 61-69.

La búsqueda por parte de Livio de la exposición dramática hace pensar en la llamada «historiografía trágica».[1] Un fin importante que se propone este método literario es el de impresionar al lector (ἔκπληξις) y suscitar su participación (συμπάθεια). Nuestro autor, además, utiliza con moderación la técnica dramática; no inventa, por ejemplo, situaciones nuevas.

Los episodios en que se articula la narración tienen «comienzo», «medio» y «fin», y la parte central está trabajada con especial cuidado. Prólogo y epílogo se condensan para que quede destacado lo esencial. En los puntos cruciales de la acción Livio no abrevia: la forma se pone una vez más al servicio de la interpretación.

Los cambios aparecen totalmente de improviso (en 31, 18, 6 Livio añade *repente*, cf. Polyb. 16, 34, 9). A veces parece que está viendo al *deus ex machina* del teatro (22, 29, 3 *repente velut caelo demissa*). Lo súbito de la peripecia se refleja en la inversión de la sintaxis normal: «el enemigo hubiera vencido, si no...». El hecho principal sigue en la oración secundaria.[2]

Sólo raras veces el planteamiento patético roza lo macabro y lo horripilante (22, 51, 5-9); un naturalismo grosero difícilmente hubiera concordado con los principios estilísticos augústeos. En compensación Livio insiste con gusto en los efectos psicológicos de los acontecimientos y se ocupa magistralmente de los afectos. A menudo la simpatía se dirige a los que mueren (también no romanos).[3] Los lugares comunes retóricos tradicionales en las descripciones de ciudades conquistadas (Quint. *inst.* 8, 3, 68) son utilizados, sin embargo, con sobriedad, incluso dejados de lado de vez en cuando deliberadamente.[4]

Pero Livio condensa, por ejemplo, las negociaciones entre Filipo y los delegados romanos del año 184 a.C. en una única conversación («concentración sintética»), un procedimiento artístico que se encuentra también en autores griegos.[5]

Las escenas de masa se reparten por grupos e individuos, de forma que resulte un cuadro vivo (*alius-alius*; *partim-partim*). Le gusta también hacer observar, discutir y valorar un acontecimiento a un grupo de personajes –una técnica que anticipa a Tácito–; las figuras, iluminadas desde ángulos diversos, se presentan, por así decir, plásticamente redondas, el «pliego» se transforma en un «escenario».

Uno de los objetivos principales es la evidencia (ἐνάργεια, *evidentia*). Por eso Livio a menudo da un relieve particular a los diálogos (por ejemplo, 31, 18) y a

1. V. *supra* p. 776, n. 5.
2. Ejemplos: Liv. 29, 6, 17; 23, 30, 11 s.; 27, 31, 5.
3. 21, 14; 24, 39; 28, 19, 9-15; 31, 17.
4. 21, 57, 4 *neque ulla, quae in tali re memorabilis scribentibus videri solet, praetermissa clades est.*
5. Por ejemplo App. *Syr.* 12 condensa dos embajadas de los etolios en una sola; N. Nissen 1863, 115.

las empresas individuales y, sin más, solicita explícitamente el parangón con el arte teatral: así un duelo es aislado y observado con ojos de espectador (por ejemplo, 7, 9, 6-7, 10, 14). El lector cree ver ante sí los hechos, tan próximos como para poder tocarlos. Por este lado entra también la «descripción de un cuadro imaginario» como forma de exposición literaria.[1]

Pero también puede reconstruirse el lado interior de los hechos.[2] Se participa en la maduración de una decisión (33, 7, 8-11). La tensión puede intensificarse por medio de adverbios temporales (32, 40, 11, *nunc, nunc, postremo*). Livio tiene en cuenta la exigencia de Sempronio Aselión (*fr.* 1 P) y de Cicerón (*de orat.* 2, 62-64), de acuerdo con la cual la historia no debe solamente relatar los acontecimientos, sino también hacer comprender los proyectos y las disposiciones de ánimo de las que nacen las acciones. Se preocupa seriamente del fundamento psicológico de los hechos. En este aspecto, palabras temáticas guía proporcionan colorido unitario a secciones completas (*gaudium* 33, 32-33).[3]

La búsqueda de la claridad (σαφήνεια) es importante. Así Livio sigue –en parte por adhesión a las exigencias de Cicerón– reglas rígidas para las descripciones de batallas: sucesión cronológica, ilustración de la topografía, exposición de la estrategia y de los supuestos y motivos psicológicos. Se añade la repartición en fases temporales o sectores espaciales (a la derecha, a la izquierda, en el centro). Las escenas de masa se describen hábilmente con visiones de conjunto (33, 32, 6-9). A veces Livio, aunque está entre los escritores que no tienen competencia militar, en las descripciones de batallas consigue presentar las maniobras con mayor claridad, desde luego, que la que se encuentra en Polibio, y, realmente, sin pérdida de sustancia.[4]

La brevedad (συντομία) sirve, sobre todo alternando con prolijidad, para subrayar los momentos importantes. Livio concede a las reacciones romanas por la derrota de Cannas doble espacio que el dedicado a la batalla misma, prevalece allí la imagen del arrojo y de la decisión en circunstancias críticas. Como César,[5] nuestro autor renuncia muchas veces a ilustrar de antemano los planes militares, y se limita a su ejecución: tal «información perspectiva» provoca expectación. Livio abrevia los razonamientos abstractos de Polibio, pero tampoco pretende solamente «edificar y despertar sacudiendo»,[6] sino también instruir. La serie de batallas de la Segunda Guerra Púnica descubre verdaderamente en la inexorable

1. P. STEINMETZ, Eine Darstellungsform des Livius, Gymnasium 79 (1972), 191-208.
2. H. TRÄNKLE 1977, 102, n. 8.
3. *Ibid.*, 137 s.
4. Polyb. 18, 19, 2-5; 20, 2-3; Liv. 38, 6, 4-9.
5. Por ejemplo, Gall. 7, 27, 1-2 *et quid fieri vellet ostendit* (sin información del contenido).
6. H. TRÄNKLE 1977, 93.

persistencia con que se repiten las técnicas de exposición literaria los mecanismos de la ruina romana.[1]

Nuestro autor caracteriza a los personajes[2] directa e indirectamente. Como hace Tucídides (2, 65) con el gran Pericles, también Livio hace una reseña de los personajes importantes con ocasión de su muerte (Sen. *suas.* 6, 21), para lo que mezcla alabanza y censura (Marcelo 27, 27, 11; Cicerón, en Sen. *suas.* 6, 17). También, cuando introduce a los personajes (como en Sall. *Catil.* 1, 5) se encuentran breves caracterizaciones (Aníbal 21, 4, 3-9; Catón 39, 40, 4-12). De la historia de esta técnica hablamos al tratar de Salustio.

El paso a la caracterización indirecta lo realiza la comparación (por ejemplo, entre Papirio Cursor y Alejandro Magno 9, 16, 19-19, 17). En la acción se contraponen a menudo dos caracteres opuestos, como el prudente Fabio Cunctator y el inprudente Minucio 22, 27-29 –lo que recuerda a Nicias y Cleón en Tucídides 4, 27 s.

La tipificación se extiende hasta juicios colectivos sobre pueblos enteros (cartaginés falto de palabra, griegos degenerados, etc.). Para los romanos (en conexión con la tradición analística) el nombre familiar distingue al individuo: los Decios son abnegados, los Valerios amigos del pueblo, los Fabios altruistas, los Claudios ávidos de dominio, lo Quincios frugales, los Furios temerarios. Curiosamente Livio comparte también el desprecio romano por los itálicos (con la excepción, naturalmente, de los paduanos).

En figuras como Flaminino, el libertador de Grecia, Livio suprime rasgos negativos; Escipión es para él casi la encarnación de la *virtus* romana (incluyendo en ella una continencia y una afabilidad legendarias), pero se niega a creer la leyenda del nacimiento de este héroe y también su devoción por Júpiter (más crítico en este último punto que muchos historiadores modernos). Por otra parte, Livio también rinde homenaje a personajes no romanos, como Filipo V de Macedonia y Aníbal; en estos casos, sin embargo, evita atribuirles determinadas virtudes, que reserva para los romanos (por ejemplo, *moderatio*, *constantia*, *gravitas*, *magnitudo animi*).[3]

Livio muestra también interés por el espíritu de la mujer.[4] Junto a las heroínas de la virtud conocidas de la época romana arcaica –con la exhortación que no se puede desoír de un comportamiento caballeroso dirigida al mundo de los hombres– también merece atención una mujer ambiciosa como Tanaquil (1, 34-41). De vez en cuando sonríe ante pequeños defectos que se consideran típicamente femeninos (6, 34).

Entre caracterización directa e indirecta pueden producirse contradicciones.

1. M. FUHRMANN, Narrative Techniken im Dienste der Geschichtsschreibung, en: E. LEFÈVRE y E. OLSHAUSEN, ed., Livius., 19-29.

2. W. RICHTER, Charakterzeichnung und Regie bei Livius, *ibid.*, 59-80.

3. T.J MOORE 1989, 157-159.

4. Sobre el ideal femenino, cf. *ibid.* 160.

Aníbal, presentado como un púnico impío y desleal, en la acción se muestra, por el contrario, piadoso e íntegro. Por otra parte, las charlatanerías de Escipión no se pasan en silencio. Así los peligros más graves de la pintura en blanco y negro, son, si no eliminados, por lo menos mantenidos dentro de unos límites. Como Salustio y Tácito, es posible que también Livio considere que mediante la suma de informaciones en parte contradictorias poco a poco se forma en el lector una viva imagen de los personajes.

También los discursos y los diálogos forman parte de la caracterización indirecta. El empeño general de ofrecer una imagen del personaje y de la situación histórica Polibio lo concibe en forma racional, Livio más bien en forma emotiva. El cambio de perspectiva producido mediante el discurso directo, permite expresar puntos de vista diversos –también el del adversario. El efecto de un discurso puede reforzarse[1] subrayando el silencio general.[2]

Para Livio, exponente del estilo «isocrateo», la historiografía es una tarea propia de los oradores.[3] Los discursos directos, por tanto, tienen en él una importancia mayor que en Polibio. Los discursos de la obra histórica de Livio, en efecto, gozaban de alta consideración entre los romanos y se leían también aisladamente. En ocasiones se introducen también discursos en momentos en que no los esperaríamos. Sin embargo, Livio en sus discursos es más breve que Dionisio de Halicarnaso, Salustio y Tucídides.

El autor, provisto de educación retórica, presta siempre la misma elocuencia a personajes de origen diverso y de diferentes pueblos.

En los libros 31-45 Livio, en lo que respecta a la materia, se aleja pocas veces de Polibio; pero da viveza a los discursos mediante *exempla* romanos y equilibrio formal. No obstante existen también realizaciones que hacen pensar en una elaboración literaria: así, las palabras de Valerio Corvo (7, 32, 5-17) resuenan en el famoso discurso salustiano de Mario.[4]

El autor dibuja mediante discursos a personajes determinados. Así en los libros 43 y 44 (en lo que se conserva) todos los discursos más importantes son pronunciados por Paulo Emilio. Livio se procupa después de caracterizar a los hablantes como moralmente dignos y de hacer coincidir sus palabras con la situación. En la argumentación lo útil se coloca detrás del bien moral.

Livio se ocupa de debates y controversias políticas en discursos y réplicas a

1. Para el fundamento teórico: Dionys. 6, 83, 2.

2. 32, 33, 1 sin apoyo en Polibio.

3. Cf. Cic. *leg.* 1, 5; *de orat.* 2, 62; 2, 36.

4. J. HELLEGOUARC'H 1974; la invención del discurso por parte de Valerio Ancias es posible, pero menos probable.

los mismos (como, por ejemplo, el contraste entre Fabio Cunctator y Escipión el Africano 28, 40-44), en correspondencia en parte con sus modelos. La organización de una pareja de discursos puede ejemplificarse en 33, 39-40.[1] Livio abrevia las declaraciones de Antíoco (en las negociaciones de Lisimaquia del 196 a.C.) y alarga las del romano, para dar la misma extensión a los discursos y hacerlos corresponder entre sí en cuanto al contenido.

La historiografía conoce los diálogos desde Heródoto (Creso y Solón, 1, 30; Jerjes y Demarato, 7, 101-104) y Tucídides (diálogo de los melios, 5, 85-111). En diálogos de este tipo Livio se interesa por la peripecia: el contraste entre la seguridad inicial y el sucesivo desfallecimiento de Filipo es acentuado e ilustrado con detalles fisionómicos (39, 34, 3 s.; Polyb. 22, 13).

Livio quiere que los acontecimientos puedan reconstruirse en sus presupuestos íntimos; no se limitó sólo a contar de nuevo la historia romana, sino que la revisó íntimamente. Su maestría narrativa se manifiesta en la variada minuciosidad, en la distinción entre primero y segundo plano, en la relación perspectiva de estos componentes, en la grandeza de los cuadros y de las escenas. Su arte narrativo está también entrelazado con la épica.[2]

En Livio la retórica está, en conjunto, al servicio de la identificación, de la evidencia (ἐνάρεια) y del enlace de estas dos funciones. Ella pierde su propia parcialidad, o bien puede continuar manifestándola sólo en un contexto dramático y se convierte en un instrumento precioso de análisis psicológico o de sugestiva evocación.

Lengua y estilo[3]

Mientras el modo de escribir de Tácito se caracteriza cada vez más vigorosamente de una a otra obra y sólo bastante tarde –a mitad de los *Anales*– llega a la cumbre de su especifidad, el estilo de Livio, por el contrario, muestra las peculiaridades más fuertes al comienzo y después, con el paso del tiempo, parece asumir un discreto carácter «clásico». Poco a poco los perfectos en *-ere* ceden el paso a los en *-erunt*.[4] Algunos centenares de palabras arcaicas o rebuscadas (por ejemplo, en *-men*) son sustituidas por otras más corrientes.[5] La sintaxis se hace más unifor-

1. Diversamente Polyb. 18, 50 s.; cf. también 37, 53 s. y Polibio 21, 18, 24.

2. J.-P. CHAUSSERIE-LAPRÉE, L'expression narrative chez les historiens latins, Paris 1969, espec. 655.

3. A.H. MCDONALD 1957; E. MIKKOLA, Die Konzessivität bei Livius, mit besonderer Berücksichtigung der ersten und fünften Dekade, Helsinki 1957; T. VILJAMAA, Infinitive of Narration in Livy. A Study in Narrative Technique, Turku 1983; F.V. HICKSON, Roman Prayer Language. Livy and the *Aeneid* of Virgil, Stuttgart 1993.

4. E.B. LEASE, Livy's Use of *-arunt*, *-erunt* and *-ere*, AJPh 24 (1903) 408-422.

5. J.N. ADAMS, The Vocabulary of the Later Decades of Livy, Antichthon 8 (1974) 54-62; contra un retroceso general de los poetismos: J.M. GLEASON, Studies in Livy's Language, tesis Harvard 1969,

me.[1] Un cambio de estilo puede documentarse también en minucias lingüísticas como el empleo de las partículas copulativas.[2]

¿Cuáles son los motivos de esta evolución? ¿El Livio de los primeros tiempos es un principiante inseguro que anda a tientas,[3] o defiende conscientemente una prosa poetizante «modernista», que presenta ya elementos de la latinidad argéntea? ¿Se aleja después paulatinamente de esta dirección estilística para volver de nuevo a un clasicismo de cuño ciceroniano, o más bien también al comienzo se atiene exclusivamente a las indicaciones de Cicerón, que conceden al historiógrafo, como *exornator*, un lenguaje más poético, como conviene también al orador epidíctico?[4] Del helenístico-moderno al clásico: ¿no es ésta una vía que frecuentaron muchos autores latinos y, desde luego, obligada en determinadas épocas para la literatura de aquel pueblo? ¿O depende solamente del argumento o, alternativamente, de las fuentes? ¿No se destina, quizá, a la legendaria época primitiva un tono de fábula que no podría sino perturbar en lo referente a los debates senatoriales de las épocas sucesivas?

En efecto, los libros iniciales, que han sido designados como «épica en prosa»,[5] deben su ligero colorido poético no tanto a los poetas contemporáneos (Virgilio, Horacio) como más bien a la poesía latina arcaica, sobre todo al *epos* –pero también a las fórmulas rituales y jurídicas– seguramente a través de la mediación de la analística. En esta conexión no se debería calificar determinados vocablos como «poéticos» o «no poéticos». La teoría antigua conoce *verba propria* y, al contrario, *verba translata*, *novata*, *inusitata*, *ficta*, pero no *verba poetica*. «Poético» o «prosaico» no es tanto el vocablo singular, como la relación en que aparece. En Livio no encontramos un arcaizar por principio como en Salustio, sino sólo indicios atmosféricos de lo arcaico, que cuadran con el tono legendario de la época primitiva y también con la importancia del asunto, con su carácter ejemplar.[6]

La sensibilidad por lo conveniente (*aptum*), que Livio demuestra mediante

---

resumido en HSPh 74 (1970) 336-337; H. TRÄNKLE 1968; personalmente, sin embargo, no creo en un estilo consagrado del género histórico en Roma (antes de Salustio).

1. E. MIKKOLA, Die Konzessivität bei Livius, Helsinki 1957 (con especial consideración de las décadas 1 y 5).

2. E. SKARD, Sprachstatistisches aus Livius, SO 22 (1942) 107-108; íd., Sallust und seine Vorgänger, SO, Suppl. 15 (1956); para la investigación más reciente: H. AILI 1982.

3. W. WÖLFFLIN, Livianische Kritik und livianischer Sprachgebrauch, progr. Winterthur 1864, Berlin 1864, reed. en Ausgewählte Schriften, Leipzig 1933, 1-21; S.G. STACEY, Die Entwicklung des livianischen Stiles, ALL 10 (1898) 17-82.

4. A.H. MCDONALD 1957, 168.

5. Cic. de *orat.* 2, 53 s.; leg. 1, 5; M. RAMBAUD, Cicéron et l'histoire romaine, Paris 1953, 9-24, 121.

6. La proximidad al ritmo salustiano de las claúsulas (H. AILI, The Prose Rhythm of Sallust and Livy, Stockholm 1979) está desligada de este problema. Una cierta proximidad a Salustio la sostiene H. TRÄNKLE 1968, espec. 149-152.

su cambio de estilo, lo une a Cicerón. Además de esto, el historiador atestigua expresamente que considera al gran orador digno de ser imitado.[1] Por lo demás, no rinde homenaje a un ciceronianismo muerto, sino que escribe (según sus propias afirmaciones) como Cicerón hubiera escrito de historia. Además nuestro autor utiliza la lengua de su época: sigue su sentimiento augústeo de la lengua.[2] El significado estilístico de algunos elementos aislados de la «lengua coloquial»[3] no se debe sobrevalorar, porque su empleo solamente puede reflejar la evolución lingüística general de aquel periodo.

Como estilista, Livio dispone de registros totalmente diversos. Hay secciones analísticas parcas en palabras: comienzos de años, listas de prodigios en frases paratácticas sencillas, con variantes, sin embargo, en las fórmulas introductorias. La narración más extensa avanza de modo diverso: como en el periodo aislado, los conceptos fundamentales se encuentran en las posiciones clave,[4] así Livio en el interior del relato varía la longitud de las frases de acuerdo con el progresar de la acción.[5] Característico de la introducción concisa es el pluscuamperfecto, que indirectamente hace patente el progreso rápido hacia la acción principal. En el centro domina la amplitud expositiva, la longitud de las frases es mayor; pero momentos dramáticos pueden también estar marcados por acumulación asindética de verbos. La poca duración está de nuevo caracterizada por la brevedad. Tales tendencias estructurales se muestran en la comparación con Dionisio de Halicarnaso (por ejemplo, Liv. 1, 53, 4-54, 9; Dionys. 4, 53-58); pero en el cotejo con un autor de su misma época existe el peligro de atribuir a Livio elementos que pertenecen ya a la tradición que le precede. Aquí se trataba de definir los procedimientos lingüístico-estilísticos que contribuyen a la insólita y, por así decir, teatral concentración y poder sugestivo del arte expositiva liviana. La técnica de las cláusulas de Livio no es, por otra parte, la retórico-ciceroniana,[6] sino que se aproxima más bien a la de Salustio.

Nuestro historiador saca las comparaciones de esferas familiares: mar, enfermedad, vida de los animales y fuego. Con frecuencia las metáforas proceden de la

---

1. Algo mecánica la concepción de una lengua «cuyo sistema de reglas es una variante de la gramática clásica a la que en virtud de elementos determinados, ya casi convencionales, se le pone la etiqueta de «antigua»: J. UNTERMANN, Die klassischen Autoren und das Altlatein, en: G. BINDER, ed., Saeculum Augustum, vol. 2, Darmstadt 1988, 426-445, aquí 445.

2. K. GRIES, Constancy in Livy's Latinity, New York 1949.

3. *Satin, forsan, oppido.*

4. W. JÄKEL, Satzbau und Stilmittel bei Livius. Eine Untersuchung an 21, 1, 1-2, 2, Gymnasium 66 (1959) 302-317; D.K. SMITH, The Styles of Sallust and Livy. Defining Terms, CB 61 (1985) 79-83.

5. KROLL, Studien, 366-369.

6. R. ULLMANN, Les clausules dans les discours de Salluste, Tite-Live et Tacite, SO_3 (1952) 65-75; H. AILI, The Prose Rhythm of Sallust and Livy, Stockholm 1979; J. DANGEL, Le mot, support de lecture des clausules cicéroniennes et liviennes, REL 62 (1984) 386-415.

realidad militar (*arces*, *munimentum*, *telum*), pero en parte son más audaces que en Cicerón; en esto puede ser un factor importante la evolución natural del latín: *Clandestina concocta sunt consilia* (40, 11, 2), *libertatis desiderium remordet animos* (8, 4, 3), *discordia ordinum est venenum urbis huius* (3, 67, 6).

Cambio y estabilidad en la lengua y en el estilo de nuestro autor tienen, pues, causas múltiples: el influjo de los analistas (y a través de ellos de Enio), la compenetración con la lengua del periodo augústeo (sobre lo que querríamos saber más), pero sobre todo la adaptación a los diversos argumentos. El peso particular que corresponde en esto a la motivación artística justifica la existencia de investigaciones estilístico-lingüísticas posteriores sobre Livio.

Universo conceptual I: Reflexión literaria

Livio escribe historia romana no como actor, sino como observador a distancia. Su escritura aparece en el primer prefacio casi como una huida de la realidad (1 *praef.* 5). Como recompensa a sus fatigas (de cuya dimensión sólo tendrá conciencia clara en el curso del trabajo)[1] el autor presagia un apartamiento del espectáculo de los males presentes y la serenidad de espíritu. Esta última no es para un historiador un simple hecho privado: por su propia tarea él debe aspirar a la imparcialidad.

En otra confesión suya, quizá la más interesante (43, 13, 2),[2] Livio se disculpa por la atención que su exposición histórica presta a las señales divinas premonitorias (prodigios): «cuando escribo de cosas antiguas, el espíritu mismo de modo inexplicable se me hace "antiguo" y una sagrada turbación se ha apoderado de mí». Aquí vemos cómo se identifica el autor con su obra y cómo, a su vez, la obra repercute en él.

Pero no se puede entender mal este pasaje en el sentido de una posición vuelta hacia atrás. Lo que le sale al encuentro en este viaje por el pasado él mismo lo estructura con utilidad para el presente (cf. 1 *praef.* 10: *omnis te exempli documenta*): el lector es introducido en el proceso de los acontecimientos. Livio piensa en la aplicabilidad general de sus razones históricas.

Mientras en el primer proemio se vislumbra todavía ligeramente la idea de la gloria personal, después el historiador se compenetra completamente con su obra; escribe, efectivamente (en Plinio *nat. praef.* 16) que ya ha atesorado suficiente gloria –¡una puya contra Salustio!–[3] y que en realidad hubiera podido concluir su

1. 31, 1, 1-5; cf. 10, 31, 10.

2. K. Kerényi, Selbstberkenntnisse des Livius, en íd., Die Geburt der Helena, Zürich 1945, 105-110.

3. Otra polémica contra Salustio la descubrió J. Korpanty, Sallust, Livius und *ambitio*, Philologus 127 (1983) 61-71.

trabajo, si su alma inquieta no se nutriese con la obra. Ahora, pues, Livio responde a la pregunta del primer proemio («si voy a realizar una obra que merezca la pena...») afirmativamente. Por otra parte, en el pasaje más tardío renuncia a motivaciones eufónicas como el «amor al trabajo» o, muchas veces, el «trabajo para honrar al pueblo romano» (como habrían agradado a Plinio) y ofrece una justificación exclusivamente subjetiva de su actividad. Ella hace pensar en Epicuro, que recomienda el trabajo (y también la actividad política) sólo a quien se siente empujado a él por su naturaleza diligente (cf. *animus inquies!*): ¡trabajo como terapia contra la depresión (en Plut. *mor.* 465 C - 466 A)! Lejos de quitar, como podría creerse, energías al espíritu, la actividad, por el contrario, le proporciona alimento (*pasceretur*). Así nuestro autor, con discreción urbana dice, desde luego, más que lo que Plinio espera de él.

En el parágrafo 2 del primer prefacio Livio, por otra parte, habla también del *amor negotii suscepti*. Reconoce que el amor a su trabajo podría cegarlo. Una vez más Livio es más urbano que Plinio: el «amor al trabajo» sería una virtud de la que el autor se jacta, el «amor por su empresa y por su tema» suena más bien como una pasión un poco particular para la que casi es necesario solicitar indulgencia.

Universo conceptual II

Moralismo. No se puede entender a Livio sin considerar los aspectos éticos de su obra; en efecto, las fuerzas motrices que él busca en la historia romana son de tipo ético. Por eso los conceptos morales están en él más intensamente en primer plano que, por ejemplo, en Polibio.[1] Pero sería excesivamente rápido reducir la perspectiva del historiador a una tendencia pedagógica. Lo «moral» se sitúa en un contexto antropológico más amplio: se trata de los comportamientos que contribuyeron a la grandeza y a la ruina de Roma.

Un concepto esencial para el acceso de Livio a la historia es el de *exemplum* (1 *praef.* 10). Como para un joven romano al que en los cortejos fúnebres tradicionales sus antepasados se le presentan «en persona» con la indumentaria de sus funciones más elevadas, así para Livio la historia romana es un mundo sublime, sustraído a lo cotidiano, en el que él se sumerge respetuosamente. Lo esencial del *exemplum* es que incita a la imitación o, por el contrario, desanima (la historiografía «ejemplar» no necesita estar de antemano vinculada de ningún modo con los colores bonitos). Como en el interior del estado el ejemplo de los más viejos debe arrastrar a los más jóvenes, así –piensa Livio– las virtudes de una nación producen en política exterior un efecto cautivador sobre sus vecinos (1, 21, 2). Camilo no habla solamente de comportamientos romanos, sino que también los pone en práctica tan convincentemen-

1. H. Tränkle 1977, 140.

te, que los faliscos se incorporan voluntariamente a los romanos (5, 27). El *exemplum* también puede surtir efecto en la relación entre las clases: en el momento en que la derrota amenaza los patricios dan ejemplo de generosidad y los plebeyos imitan su *pietas* (5, 7) para no ser inferiores a ellos en magnanimidad.

Son presupuestos de tal comportamiento cualidades de las que en relación con los romanos actualmente se habla bastante poco: *consilium*, *sapientia*, liberación de las agitaciones, especialmente *concordia* y *pax*. Se piensa más bien en Hesíodo, en la sofística, con su ideal de ὁμόνοια, y en el cosmopolitismo cínico-estoico. Varrón había tratado el tema de la paz en el *Pius*, uno de los *Logistorici*. La idea de paz[1] de la época augústea está, de hecho, en contradición con el concepto tradicional expansivo de *virtus:* para no defraudar a los senadores, Augusto, a pesar de su política pacífica, debe mantener, al menos de palabra, el programa de César de una guerra contra los partos.

Livio propaga la *clementia* de César y la humanidad menandrea. Ya en su presentación de la leyenda de Eneas subraya la corrección y la generosidad frente al enemigo: entre enemigos impera la ley de la hospitalidad;[2] Antenor aparece como héroe de la paz; Latino impide una batalla (1, 1 s.).

Una vez que el imperio alcanzó el dominio universal, el romano debe aprender a verse en el espejo de su historia sobre todo como hombre, y a equiparar verdadera romanidad y verdadera humanidad: sin duda una contribución positiva de Livio a la concepción de sí misma de su nación. La grandeza nacional, a su modo de ver, sólo se puede alcanzar si las personalidades dirigentes poseen comportamiento ético y sabiduría. En su reflexión sobre comportamientos que han hecho grande a Roma, Livio se vuelve al pasado sólo aparentemente; en realidad piensa en las cualidades que en su época podrían proporcionar estabilidad a Roma. Como confirma la comparación con sus predecesores,[3] Livio establece autónomamente un universo romano de valores para su época, de hecho, para él se trata de proporcionar una ascendencia espiritual a un comportamiento necesario aquí y ahora. Lo humano está revestido con la doble dignidad de lo antiguo y de lo romano. O, por el contrario: la historia romana renace a una nueva característica de lo humano. De ese modo se sustrae a lo contingente y recibe vida duradera como «poema»[4] permanente –o como analogía secular al mito de los griegos.

---

1. W. NESTLE, Der Friedensgedanke in der antiken Welt, Philologus, Suppl. 31, 1938, número. 1; H. FUCHS, Augustinus und der antike Friedensgedanke. Untersuchungen zum 19. Buch der *Civitas Dei*, Berlin 1926.

2. L.J. BOLCHAZY 1977.

3. VON ALBRECHT, Prosa 110-126; T.J. MOORE 1989, 149-151

4. W. SCHIBEL, Sprachbehandlung und Darstellungsweise in römischer Prosa: Claudius Quadrigarius, Livius, Aulus Gellius, Amsterdam 1971, 90.

Como línea opuesta al ascenso de Roma se ve su decadencia, que, a su vez, es reconducida de nuevo a motivos éticos. Aunque no poseemos los últimos libros, podemos deducir ya en el proemio que, a los ojos de Livio, la decadencia avanza al comienzo muy lentamente, para entrar al final en una fase aguda. En el proemio Livio, a propósito de la «curación», parece más bien escéptico. No hay que excluir totalmente que la obra, si la poseyésemos en su totalidad, parecería menos optimista.

¿Cuáles son los fundamentos religiosos y filosóficos de estas convicciones?

Religión. Mientras una parte de los investigadores subraya el «racionalismo escéptico» de Livio,[1] otros hablan de «fe inquebrantable en los antiguos dioses».[2] Ambas posiciones alcanzan algo de verdad.

Como historiador, Livio no puede excluir de su obra los elementos religiosos del pasado romano y, a veces, ni siquiera él mismo sustraerse del todo a ellos. Por otra parte, conoce las reservas filosóficas ante las religiones positivas. Ya en los primeros libros era reconocible una tendencia a la explicación racional, que, bajo la influencia de Polibio, continúa en las partes sucesivas de la obra. Livio relata historias milagrosas, pero se distancia de ellas (*dicitur, ferunt*). Incluso en la leyenda de Rómulo[3] deja en suspenso los puntos decisivos: paternidad de Marte, amamantamiento de la loba, apoteosis. Pero observa que el desarrollo real del imperio da posteriormente a los romanos el derecho a pretender la creencia de los súbditos en el origen divino del fundador (1 *praef.* 7).

En los primeros libros Livio observa un crecimiento casi físico de la ciudad-estado, en el curso de la obra comunica la impresión de un progreso regular y ve las expediciones a Oriente en la perspectiva del imperio mundial.[4] Habla también, a decir verdad, de guía divina (43, 13, 1-2) y parece presuponer una justificación religiosa de la hegemonía romana, pero sólo en casos contados se habla de conducción inmediata de la divinidad; la acción y la responsabilidad de los hombres están en primer término.

Como Polibio[5] y Cicerón (Polyb. 6, 56, 6-15; Cic. *rep.* 2, 26 s.) Livio recono-

---

1. J. BAYET, edic., I, p. XXXIX; K. THRAEDE, Außerwissenschaftliche Faktoren im Liviusbild der neueren Forschung, en: G. BINDER, ed., Saeculum Augustum, vol. 2, 394-425.

2. G. STÜBLER, Die Religiosität des Livius, Stuttgart 1941, 205.

3. Sobre la leyenda de Rómulo divinizado, cf. K.W. WEEBER, *abi, nuntia Romanis* ... Ein Dokument augusteischer Geschichtsauffassung in Livius 1, 16?, RhM 127 (1984) 326-343.

4. H. TRÄNKLE 1977, 131.

5. H. DÖRRIE, Polybios über *pietas, religio* und *fides* (sobre el Libro 6, cap. 56). Griechische Theorie und römisches Selbstverständnis, en: Mélanges de philosophie, de littérature et d'histoire anciennes offerts à P. BOYANCÉ, Roma 1974, 251-272; interpretación civilizadora y política de la religión: Isokr. *Busiris* 24-27; Xen. *mem.* 1, 4; Plut. *Numa* 8, 3.

ce el valor social de la religión como fundamento de la moral pública. Interpreta como mentiras piadosas la relación de Numa con la ninfa Egeria (1, 19, 4-5), la devoción de Escipión a Júpiter como táctica política. Pero su escepticismo toca solamente a las manifestaciones inferiores[1] de la religión (*superstitio*) –aunque ocasionalmente rinda homenaje también a éstas– no a la devoción. El docto autor trata de obtener de las concepciones religiosas una verdad patriótica.

Filosofía. En su actividad orientada a la filosofía (Sen. *epist.* 100, 9) Livio quizá también entró en contacto con las ideas del estoico Posidonio. No obstante, no puede, personalmente, ser un estoico riguroso, de hecho, no concede gran importancia a la omnipotencia del destino impersonal; en él las cualidades humanas delinean la historia.[2] Se ha aducido como prueba de las convicciones estoicas de Livio el hecho de que presenta el ascenso de Roma como predestinado e inevitable;[3] para ello emplea términos como *fatum*,[4] *fortuna*.[5] El virtuoso se muestra afortunado, el perverso se equivoca –así se lee ya en Cicerón (*nat. deor.* 2, 7 s.) a propósito de los fracasos de generales romanos como castigo a su desprecio a los dioses. Esta concepción arcaica, que tiene carácter más religioso que filosófico, no tiene, ciertamente, necesidad de ningún fundamento filosófico. La doctrina estoica, según la cual el virtuoso, que respeta los derechos de los hombres y los dioses, vive de acuerdo con el *fatum*[6] es, ciertamente, más sutil. La historia aparece en el historiador como un periodo de verificación de las virtudes militares y civiles. A lo largo de él, el pueblo romano debe ser capaz de dominar el mundo. Así, la responsabilidad histórica está estrechamente relacionada con la moral de cada uno.[7] El «moralismo» del cuadro histórico comporta, pues, que se asigne al individuo[8] y a sus decisiones un lugar fundamental; en épocas de crisis el mayor peligro no lo constituyen los *mali*, sino los *boni* que se resignan.[9]

---

1. Para la relación de los excesos religiosos W. HEILMANN, *Coniuratio impia*. Die Unterdrückung der Bakchanalien als ein Beispiel für römische Religionspolitik und Religiosität, AU 28, 2 (1985) 22-41.

2. J. BAYET, edic. vol. 1, p. XL s.

3. P.G. WALSH 1961, 51 s.; sobre la concepción liviana de la historia, G.B. MILES, The Cycle of Roman History in Livy's First Pentad, AJPh 107 (1986) 1-33.

4. 1, 42, 2 *fati necessitatem*; 8, 7, 8; 25, 6, 6; también los dioses están sometidos al *fatum*: 9, 4, 16.

5. *Fortuna populi Romani, fortuna urbis* es algo más positivo que la inconsistente *Tyche* helenística.

6. J. KAJANTO 1957.

7. Así, de pronto, al comienzo Eneas debía ser presentado como libre de toda mancha: K. ZELZER, *Iam primum omnium satis constat*. Zum Hintergrund der Erwähnung des Antenor bei Livius 1, 1, WS 100 (1987) 117-124.

8. U. SCHLAG, *Regnum in Senatu*. Das Wirken römischer Staatsmänner von 200 bis 191 v. Chr., Stuttgart 1968, absolutiza la perspectiva ligada a la persona que encuentra en las fuentes.

9. A. FINKEN, Ein veraltetes politisches Leitbild? Livius 22,39, 1-40, 3, *AU* 10, 3 (1967), 72-75, espec. 75.

Dado que los *mores* sólo se manifiestan mediante la acción,[1] no existe un sistema de valores romanos totalmente rígido, sino que su esencia se manifiesta más bien con nuevos acentos en cada actualización individual. La época antigua –así nos da a entender Livio en la *praefatio*– era con toda su pobreza más rica en buenos *exempla* que la presente, externamente tan rica. Sabemos por Floro, Lucano, Petronio, cómo explicaba Livio las guerras civiles: los acontecimientos externos llevan a crisis internas. La idea está indicada ya en la *praefatio*: el imperio sufre bajo su propia grandeza. ¿Riqueza interior o exterior? Aquí Livio toma partido de forma unívoca. Su opinión adquiere perfil ante el ambiente de la época augústea con su consagración del oro.

¿Desarrolla Livio una filosofía propia, o más bien se sitúa en la tradición de la historiografía romana? Desde Catón hasta Tácito aparecen correspondencias con ideas estoicas y existe indudablemente una convergencia de lo romano con lo estoico. Livio no es un filósofo. La filosofía estoica le ofrece elementos particulares para justificar su patriotismo y expresar con palabras su estado anímico. La cultura griega no es para el romano un fin autónomo, sino un espejo del conocimiento propio. No es extraño, por tanto, que en afirmaciones personales de Livio se adviertan también ecos epicúreos (v. Universo conceptual I).

Perspectivas del historiador: panorama nacional romano. Livio no quiere escribir historia universal, sino historia romana (cf. 1 *praef.* 1: *res populi Romani*), con exclusión de los acontecimientos en que los romanos no participaron.[2] Con esta perspectiva provoca un conflicto constante entre convicciones morales y patriotismo. Así, Livio como «particular bien intencionado»,[3] con el apoyo de su «candor en cuestiones diplomáticas»,[4] atribuye motivos nobles a los personajes. Concede un valor particular al hecho de que los romanos no sólo hablan continuamente (θρυλοῦντες τὸ τῆς πίστεως ὄνομα: Diodoro 23, 1, 4) de su fidelidad a los pactos (*fides*), sino que se esfuerzan por actuar en consecuencia.[5] Respecto a los fracasos romanos, trata de justificarlos con circunstancias que se sustraen al control de su pueblo.

En muchos casos, ciertamente, Livio habría sido capaz de hacer un juicio más objetivo y más justo sin traicionar su orgullo nacional;[6] realmente –a diferencia, por ejemplo, de Fabio Píctor– ya no necesita defender al estado frente a los ex-

1. *Virtus in usu, sui totu posita est* (Cic. rep. 1, 2, 2).
2. 33, 20, 13; 35, 40, 1; 39, 48, 6; 41, 25, 8.
3. KLINGNER, Geisteswelt 476.
4. H. TRÄNKLE 1977, 161.
5. M. MERTEN 1965.
6. J. KROYMANN, Römische Kriegführung im Geschichtswerk des Livius, Gymnasium 56 (1949) 121-134.

tranjeros. Así puede decir también a sus conciudadanos verdades totalmente amargas, sobre todo en comparación crítica con los analistas.[1] El historiador condena la crueldad y la avidez de los romanos en Grecia (43, 4); tampoco oculta la ambición personal de Flaminino.[2] En la descripción de los fracasos y los errores de los generales romanos, Livio es a menudo absolutamente franco.[3] Los intentos de justificar las derrotas romanas son más escasos en la quinta década que en las precedentes.[4] ¿En las partes sucesivas –perdidas– de la obra nuestro autor subrayó tal vez todavía más decididamente los rasgos negativos, con objeto de hacer tangible el declive posterior al 146 a.C.? Livio presenta un cuadro de la historia romana con más niveles; no entra en sus intenciones una deformación sistemática.[5]

El retrato de determinadas figuras –piénsese en Perseo[6]– no está en sí libre de contradicciones. En el juicio sobre personajes Livio «conduce» a sus lectores. Al comienzo traza con mucho gusto un cuadro positivo; a menudo la crítica comienza sólo después del cese en el cargo (del mismo modo que no era posible someter a un proceso a un magistrado en activo); el jefe que parte se jacta de sus éxitos, pero el sucesor valora con escepticismo la situación militar; léase el juicio de Paulo Emilio sobre sus predecesores (45, 41, 5). Aníbal, a pesar de una presentación crítica (cf. 21, 4, 9), es retratado cada vez con mayor admiración y simpatía.[7]

Los instrumentos literarios adquieren aquí una función de contenido: la representación indirecta permite al autor ilustrar el objeto desde puntos de vista diversos: Livio evita los elogios directos, y deja que los propios griegos expresen su alegría por su liberación por los romanos (33, 33, 5; de otra forma Polyb. 18, 46, 14). Lo mismo vale para la crítica. En una carta a Prusias, Antíoco condena el imperialismo romano (37, 25, 4-7; cf. Polyb. 21, 11, 1 s.). Por el contrario, un escrito de los Escipiones defiende la política de los romanos (Liv. 37, 25, 8-12; cf. Polyb. 21, 11, 3-11). Livio construye así una «escena» que no sólo produce efectos teatra-

1. M. MERTEN 1965; en la presentación de los conflictos romanos internos Livio utiliza una argumentación que recuerda los conocidos «discursos de los bárbaros»: K. BAYER, Römer kritisieren Römer. Zu Livius 38, 44, 9-50, 3», Anregung 30 (1984) 15-17.

2. H. TRÄNKLE 1977, 144-154.

3. P. JAL, ed., *libros* 43-44, p. LII; H. TRÄNKLE 1977, 132-135.

4. P. JAL, *ibid.*, p. LIII; H. BRUCKMANN Die römischen Niederlagen im Geschichtswerk des T. Livius, tesis Münster 1936, 121.

5. H. TRÄNKLE 1977, 131 s., hace un juicio más cauto que el de H. NISSEN 1863, 29-31; Livio es tratado como patriota y propagandista en A. HUS, La version livienne d'un récit polybien, en: Mélanges de philosophie, de littérature et d'histoire ancienne offerts à P. BOYANCÉ, Roma 1974, 419-434.

6. P. JAL, *ibid.*, p. CII.

7. Sobre la evolución de la imagen de Aníbal: W. WILL, *Mirabilior adversis quam secundis rebus.* Zum Bild Hannibals in der 3. Dekade des Livius, WJA 9 (1983) 157-171.

les. Permite una representación «tridimensional» que con todo su patriotismo consigue, sin embargo, producir impresión de una cierta objetividad.

Punto de vista filosenatorial. Mientras, por ejemplo, Dionisio de Halicarnaso ve exclusivamente en el senado al representante de los intereses de la aristocracia romana, Livio idealiza esta institución y deja en profunda sombra las intrigas sociales, económicas e imperialistas. La palabra *plebs* recibe siempre calificativos negativos,[1] pero Livio celebra también la *modestia* (4, 6, 12) del pueblo con motivo de la concordia. Tiene prevención contra los cónsules plebeyos: Flaminio, Minucio, Terencio Varrón.[2] Livio, ciertamente, desde la tercera hasta la quinta década, proporciona un material inestimable[3] sobre debates del senado, pero no considera suficientemente las diversas agrupaciones familiares: por ejemplo, el grupo conservador de los Fabios y el liberal-progresista de los Emilios y los Cornelios. Así en las luchas electorales se le escapan con frecuencia los motivos reales, aunque, imitando a Cicerón y a los griegos, trató de interpretar pragmáticamente los hechos conforme a *consilia-acta-eventus.*

La perspectiva personal de Livio. El patavino es un defensor tradicional del senado romano, pero tiene, como profano, poco conocimiento de los mecanismos del poder senatorial romano en representación de las familias nobles. Su proximidad a Augusto en ocasiones ha sido exagerada.[4] Se ha discutido hasta qué punto Livio apoya una monarquía o pone en guardia frente a ella.[5] Su Camilo[6] tiene, ciertamente, rasgos que recuerdan a Augusto; pero de ello no pueden sacarse conclusiones generales. Una posible crítica a Augusto en los últimos libros[7] debe quedar, por completo, como pura hipótesis. El discurso de Valerio Corvo, con sus tonos de *homo novus* totalmente contrarios a los patricios (7, 32, 10-17),[8] al estilo del discurso del Mario salustiano (*Iug.* 85), ofrece, quizá, motivos histórico-sociales. Livio es de un municipio, Augusto lo mismo. Gracias al príncipe, el orden ecuestre –y también la aristocracia municipal– se revalorizó; el historiador se dirige a los estratos más altos de la nueva sociedad.[9]

Tras periodos de graves perturbaciones pueden nacer importantes obras his-

1. L. BRUNO, *Libertas plebis* in Tito Livio, GIF 19 (1966) 107-130, espec. 121 con n. 126.
2. Liv. 22, 30 y 45.
3. Utilizado por: V.F. MÜNZER, Römische Adelsparteien und Adelsfamilien, Stuttgart 1920.
4. G. STÜBLER 1941; justamente R. SYME 1959.
5. H. PETERSEN, Livy and Augustu», TAPhA 92 (1961) 440-452.
6. J. HELLEGOUARC'H, Le principat de Camille, REL 48 (1970) 112-132.
7. H.-J. METTE, Livius uns Augustus, Gymnasium 68 (1991) 269-285; reed. en E. BURCK, ed., 1977², 156-166.
8. J. HELLEGOUAC'H 1974, 207-238.
9. SYME, Revolution, 317; 468.

tóricas, como grandes poemas épicos, pero solamente mientras, de algún modo, es posible una mirada retrospectiva. La república aparece como objeto de llanto en medio de una luz idealizada. Livio no comprende muchos motivos de la época antigua, pero se pregunta qué tiene que decir el pasado al presente.[1] Él lee en el libro de la historia no como político o militar, sino como hombre sensible.

Interés antropológico. De la mano del periodo de los reyes el historiador trata de los comportamientos que han conducido al ascenso de Roma. En este sentido para Livio, como para los griegos, la ἀρχαιολογία es una ciencia,[2] no simple repetición de leyendas e hipótesis. Merece consideración el interés sociológico y antropológico del historiador.[3] La prehistoria romana constituye, como construcción histórica, una unidad conceptual: Rómulo y Numa se contraponen como dos representantes diferentes de la función «real»; el tercer rey, el belicoso Tulo Hostilio, encarna la función «guerrera», el cuarto, Anco Marcio, el fundador del puerto de Ostia y amigo de la plebe, la función «económica».[4] Con independencia de que reflejen una antigua teología romana (Júpiter-Marte-Quirino) o hayan nacido de la mente de un griego platonizante, los mitos de los orígenes tienen también para Livio un gran significado. Muestran con qué componentes se construye la sociedad romana. El rapto de las sabinas con la consiguiente fusión de los dos pueblos, las leyendas de Tarpeya, de Horacio Cóclite y del combate entre Horacios y Curiacios se proponen igualmente para interpretaciones del mismo tipo, sobre las que la mitología comparada también arroja luz. El carácter mítico de la historia primitiva de Roma se demuestra con seguridad mediante el análisis «funcional». A pesar del descubrimiento reciente del fundamento histórico de ciertos elementos de la protohistoria romana, con ayuda, entre otras cosas, de la arqueología,[5] no se puede hablar de la historicidad de los antiguos reyes. La historia de los reyes muestra más bien cómo, en la Roma de la época histórica, se concibió –con la ayuda griega– la constitución de una *res publica*.

Bajo Tarquino Prisco Roma realiza el paso de lo arcaico a lo moderno: con Tanáquil interviene en la política una mujer; Tarquino posee cultura griega, es un orador y debe su éxito a este arte. Reconocemos así, más allá también de la representación de este primer demagogo entre los reyes, la evolución más tardía como fuente de inspiración para la invención pseudohistórica –un proceso que en

1. Kroll, Studien 361.

2. E.J. Bickerman, *Origenes gentium*, CPh 47 (1952) 65-81.

3. Dumézil, Myte, vol. 1.

4. R.J. Penella, War, Peace and the *Ius Fetiale* in Livy I, CPh 82 (1987) 233-237, entiende la sucesión algo diferentemente.

5. E. Burck, Die Frühgeschichte Roms bei Livius im Lichte der Denkmäler, Gymnasium 75 (1968) 74-110.

el curso de la historia romana se repetirá más veces. El mismo principio guía al historiador, cuando busca y encuentra en el pasado romano las cualidades que necesita su época. El interés socio-psicológico de Livio sólo puede comprenderse imperfectamente a través de las categorías morales (en sentido moderno).

Se suma un planteamiento genuinamente histórico al que se dedica poca atención: Livio no dibuja un cuadro estático del carácter nacional romano; muestra que no sólo los valores se desarrollaron gradualmente;[1] el historiador es consciente de la diferencia entre la mentalidad contemporánea y la romana tradicional.

Tradición[2]

El texto de la primera década[3] emendado por el círculo de Símaco se transmite en el códice Mediceus Laurentianus, plut. LXIII, 19 (M; antes del año 968) con tres *subscriptiones* que remontan a la antigüedad tardía. No se trata, es verdad, de un trabajo de crítica textual en sentido moderno,[4] sino, ciertamente, de la constitución de un texto (quizá simplemente un ejemplar único) que es decisivo para nuestra tradición y notablemente mejor que los folios del Palimpsesto Veronense XL (V; comienzo s. V), con fragmentos de los libros 3-6 (que es independiente de él, pero remonta a una fuente común). El papiro de Oxirrinco 1379, único fragmento de Livio procedente de un volumen (1, 5, 6-1, 6, 1), es irrelevante en el aspecto crítico-textual. Los manuscritos medievales son, en gran parte, de los siglos X y XI, el Floriacensis (Paris. Lat. 5724) ya del IX.

El testimonio más importante para la tercera década es el Puteaneus Paris. Lat. 5730 (P; s. V). Sus lagunas se completaron con apógrafos totalmente conservados: el Vaticanus Reginensis 762 (R; s. IX) y el Parisinus Colbertinus (C; en torno al s. XI). Otros dos manuscritos están hoy perdidos: el Spirensis[5] y el Palimpsesto de Turín (Taurin. A II 2) procedente de Bobbio, del que se conocían ocho folios. Uno de ellos estuvo perdido antes de la verificación de W. STUDEMUND en 1869 y siete se quemaron en 1904.

La cuarta década llega al Medievo en tres manuscritos: de un manuscrito antiguo de Piacenza (adquirido por Otón III) todavía se conservan solamente fragmentos en Bam-

1. Ésta es una tesis de fondo de T.J. LUCE 1977, 230-297.

2. R.M. OGILVIE, The Manuscript Tradition of Livy's First Decade, CQ NS 7, 1957, 68-81; A. DE LA MARE, Florentine Manuscripts of Livy in the Fifteenth Century, in: T.A. DOREY, ed., Livy, London 1971, 177-195; R. SEIDER, Beiträge zur Geschichte der antiken Liviushandschriften, Bibliothek und Wissenschaft 14, 1980, 128-152; M.D. REEVE, The Transmission of Livy 26-40, RFIC 114, 1986, 129-172 (bibl.); íd., The third Decade of Livy in Italy. The Family of the Puteaneus, RFIC 115, 1987, 129-164; íd., The Third Decade of Livy in Italy. The Spirensian Tradition, RFIC 115, 1987, 405-440.

3. De «décadas» leemos por primera vez en el 496 d.C.: Gelasio I *Adversus Andromachum contra Lupercalia, epist.* C, 12, CSEL 35, 457.

4. J.E.G. ZETZEL, The Subscriptions in the Manuscripts of Livy and Fronto and the Meaning of *emendatio*, CPh 75 (1980) 38-59.

5. Sobre él M.D. REEVE 1987, *ibid.*

berg (F; Bamb. Class. 35 a; s. V); por suerte tenemos un apógrafo muy fiel (B; Bambergensis M IV 9, s. XI), que contiene la cuarta década hasta 38, 46. Valor de testimonios independientes tienen fragmentos procedentes de la capilla «Sancta Sanctorum» en Laterano (R; Vat. Lat. 10696, s. IV-V). El tercer manuscrito antiguo (también independiente) era el modelo (perdido) del códice Moguntinus (Mg), que a su vez sólo nos es conocido por una reproducción impresa (Mainz 1519 y Basel 1535). Es mérito de Petrarca la recogida de las partes conservadas de las primeras cuatro décadas.

Para la quinta década (libros 41-45) poseemos un manuscrito único (V= Vindob. Lat. 15, comienzos del s. V). Fue descubierto sólo en 1527 por Simón Grynaeus en el monasterio de Lorsch. Los libros 41-45 aparecieron por primera vez en 1531 en su edición liviana de Basilea.

Por fin, en el Vaticanus Palatinus lat. 24 se ha conservado un folio doble palimpsesto del libro 91 de Livio; también éste procede de Lorsch.

Pervivencia[1]

A pesar de las observaciones críticas de Asinio Polión (en Quint. *inst.* 8, 1, 3; 1, 5, 56) y del emperador Calígula (Suet. *Cal.* 34, 4) Livio goza pronto de un aprecio general. Su arte de la caracterización fue alabada por Séneca el Viejo (*suas.* 6, 21), Quintiliano[2] lo coloca junto a Heródoto (*inst.* 10, 1, 101 s.), Tácito elogia su autenticidad y su elocuencia (*ann.* 4, 34, 3; *Agr.* 10, 3), Plinio lo lee (*epist.* 6, 20, 5). En general nuestro autor proporciona material para la enseñanza retórica (por ejemplo, Aníbal: Juvenal 10, 147). Valerio Máximo le debe *exempla*, Frontino toma de él muchas estratagemas (*strat.* 2, 5, 31; 34), Curcio lo imita literariamente.[3] Silio lo utiliza como fuente principal para sus *Punica*. El trabajo de compendio[4] comienza ya, probablemente, en el siglo I-II;[5] en época de Adriano escriben nuevas obras históricas tomando como base la liviana Floro y Granio Liciniano. En esta tradición entran también más tarde Aurelio Victor, Eutropio, Festo, Orosio, Casiodoro y Julio Obsecuente.[6] El poeta Alfio Avito (s. II) pone en

1. M. GRANT, The Ancient Historians, London 1970, trad. alem. München 1973, espec. 182-204 (Livius) y 336-339 (pervivencia).

2. F. QUADLBAUER, *Livi lactea ubertas* – Bemerkungen zu einer quintilianischen Formel und ihrer Nachwirkung», en: E. LEFÈVRE, E. OLSHAUSEN, ed., Livius ..., 347-366.

3. W. RUTZ, *Seditionum procellae* –Livianisches in der Darstellung der Meuterei von Opis bei Curtius Rufus, E. LEFÈVRE, E. OLSHAUSEN, ed., espec. 399-409.

4. C.M. BEGBIE, The Epitome of Livy, CQ NS 17 (1967) 332-338; P.L. SCHMIDT, Julius Obsequens und das Problem der Livius-Epitome. Ein Beitrag zur Geschichte der lateinischen Prodigienliteratur, AAWM (1968) 5; L. BESSONE, La tradizione epitomaria liviana in età imperiale, ANRW 2, 30, 2, 1982, 1230-1263.

5. L. ASCHER, An Epitome of Livy in Martial's Day?, CB 45 (1968-69) 53-54.

6. H. BRANDT, König Numa in der Spätantike. Zur Bedeutung eines frührömischen *exemplum* in der spätrömischen Literatur, MH 45 (1988), 98-110.

verso fragmentos de Livio, por ejemplo, la historia del maestro de escuela de Falerii;[1] los resúmenes de Livio conservados (*periochae*) se fechan en el siglo IV. Tenemos también un epítome de Oxirrinco para los libros 37-40, 48-55, 87-88.[2] El piadoso Eugipio (s. VI) en la descripción del cruce de los Alpes se basa en Livio.[3]

La importancia de Livio para el renacimiento carolingio todavía no está clara.[4] En los catálogos de bibliotecas del siglo XII aparecen con frecuencia manuscritos de Livio. La historia de Virginia es utilizada en el *Roman de la rose* de Jean de Meung (hacia 1275). Nicholas Trevet (Oxford) compone por encargo eclesiástico un comentario a nuestro autor (hacia 1318). Dante habla de Livio «que no se equivoca» (*Inf.* 28, 7-12, referido a Livio 23, 12, 1). En esencia parece que en el Medievo se conocieron los primeros cuatro libros. El apógrafo liviano de Petrarca, de apenas veinte años (hoy en el British Museum) comprende los libros 1-10 y 21-39. Él dirige una carta a nuestro historiador,[5] figuras de héroes livianos aparecen en sus sonetos y Escipión es el héroe de su poema épico latino *Africa*. Se ha contado que Boccacio († 1375) habría traducido a Livio al italiano y habría tenido parte en el traslado a Florencia del manuscrito de Montecasino. Entre 1352 y 1359 el benedictino Pierre Bersuire,[6] un amigo de Petrarca en Avignon, realiza por encargo del rey Juan el Bueno una traducción francesa parcial, de la que se nutrirán dos siglos. De Bersuire beben traductores españoles (López de Ayala 1407), catalanes y escoceses (Bellenden).

En un primer momento se leía a Livio como colección de ejemplos de táctica militar, prudencia política y virtud, entre los humanistas del pleno Renacimiento, con su culto por los héroes, es considerado el mayor historiador latino. Lorenzo Valla († 1457) introduce glosas en el ejemplar de Livio de Petrarca. En 1469 aparece en Roma el texto original impreso. Siguen traducciones en alemán

---

1. P. STEINMETZ, Livius bei Alfius Avitus, en: LEFÈVRE, E. OLSHAUSEN, ed., *ibid.* 435-447.

2. Comentario a éste de E. KORNEMANN, Die neue Livius-Epitome aus Oxyrhynchus, Klio Beiheft 2, Leipzig 1904, reed. 1963.

3. W. BERSCHIN, Livius und Eugippius. Ein Vergleich zweier Schilderungen des Alpenübergangs, AU 31, 4 (1988) 37-46, espec. 42.

4. H. MORDEK, Livius und Einhard. Gedanken über das Verhältnis der Karolinger zur antiken Literatur, en: E. LEFÈVRE, E. OSHAUSEN, ed., *ibid.* 337-346.

5. P.L. SCHMIDT, Petrarca an Livius (fam. 24,8), en: E. LEFÈVRE, E. OLSHAUSEN, ed., espec. 421-433.

6. D. MESSNER, Die französischen Liviusübersetzungen, en: K.R. BAUSCH, H.M. GAUGER, eds., Interlinguistica. Sprachvergleich und Übersetzungen, FS M. WANDRUSZKA, Tübingen 1971, 700-712; I. ZACHER, Die Livius-Illustration in der Pariser Buchmalerei (1370-1420), tesis Berlin 1971; C.J. WITTLIN, ed., T. Livius, *Ab urbe condita* 1, 1-9. Ein mittellateinischer Kommentar und sechs romanische Übersetzungen und Kürzungen aus dem Mittelalter, Tübingen 1970.

(1505) y en italiano (1535), como también una traducción parcial en inglés (1544). Son muy influyentes los *Supplementa Liviana* de Iohannes Freinsheim; hasta el siglo XIX fueron reimpresos más veces junto con el texto de Livio.

Livio (30, 12-15) sirve de modelo a una de las primeras y más importantes tragedias del Renacimiento (G.G. Trissino, *Sofonisba* 1514/15). Maquiavelo († 1527) compone sus célebres *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (aparecieron póstumamente en 1531)[1] y lo cita en conjunto cincuenta y ocho veces, pero un siglo más tarde una reunión de senadores venecianos llega a la conclusión de que «las abominables opiniones políticas de Maquiavelo deben ser reconducidas más bien a Tácito que a Livio».[2] Erasmo de Rotterdam († 1536) no recoge al paduano en su canon pedagógico de lecturas –¿se observa menos ahora el culto a los héroes? Su ciudad natal, Padua, erige, sin embargo, en 1548 un mausoleo a Livio, y Montaigne († 1592) es un lector de nuestro autor. Livio y Ovidio son las fuentes de *The Rape of Lucrece* de Shakespeare (1594).[3] Corneille († 1684) escribe su tragedia *Horace* siguiendo a Livio. Las inolvidables escenas livianas, sus figuras ejemplares y sus imágenes de espíritu cívico fecundaron la literatura y el arte figurativo desde el Renacimiento hasta la época de la revolución francesa.[4]

Livio se convierte en el modelo de la historiografía de las naciones modernas; tiene éxito sobre todo su representación de las virtudes cívicas. Sus primeros libros (en la traducción de Du Rier, edición de 1722) inspiran a Montesquieu su escrito contra la tiranía de los príncipes (1734).[5] H. Grotius desarrolla sus propias ideas del derecho de gentes preferentemente sobre ejemplos livianos.[6] Los patriotas exhortan a los jóvenes a leer a Livio (y Plutarco). Los oradores de la revolución francesa utilizan como modelos discursos de Livio, seleccionados y traducidos por Rousseau.[7]

---

1. F. MEHMEL, Machiavelli und die Antike, A&A 3 (1948) 152-186; J.H. WHITFIELD, Machiavelli's Use of Livy, en: T.A. DOREY, ed., Livy, London (1971) 73-96; G. POMA, Machiavelli e il decemvirato, RSA 15 (1985) 285-289; R.T. RIDLEY, Machiavelli's Edition of Livy, Rinascimento 27 (1987) 327-341.

2. R.M. GRANT, trad. alemana 337

3. Cf. también R. KLESCZEWSKI, Wandlungen des Lucretia-Bildes im lateinischen Mittelalter und in der italienischen Literatur der Renaissance, en: E. LEFÈVRE, E. OLSHAUSEN, ed., Livius ..., 313-335; W. SCHUBERT, Herodot, Livius und die Gestalt des Collatinus in der Lucretia-Geschichte, RhM 134 (1991) 80-96, espec. 91 s.

4. R. RIEKS, Zur Wirkung des Livius vom 16. bis zum 18 Jh., en: E. LEFÈVRE, E. OLSHAUSEN, ed., Livius ... 367-397; H. MEUSEL, Horatier und Curiatier. Ein Livius-Motiv und seine Rezeption, AU 31, 5 (1988), 66-90.

5. S.M. MASON, Livy and Montesquieu, en: T.A. DOREY, ed., Livy, London, 1971, 118-158.

6. VON ALBRECHT, Rom 58-72.

7. R.M. GRANT, *ibid.*, 337.

En el siglo XIX B.G. Niebuhr se da cuenta de que los primeros libros no tienen valor histórico.[1] Como historiador, Livio no está, sin duda, a la altura de los criterios de un Polibio; a pesar de ello, transmite, aunque sea acríticamente, abundantes informaciones sobre la república romana. En los últimos decenios la arqueología y la investigación mitológica comparada han descubierto en su obra aspectos nuevos también en relación con la materia.

Como escritor y narrador Livio tiene importancia. La *Pax Augusta* produjo un distanciamiento de lo precedente, que hace posible una mirada retrospectiva. La apropiación del pasado significa al mismo tiempo su redefinición en relación con la propia época. En el lugar de lo técnico-militar entra en escena lo humano. Sólo mediante el principio moral, el maduro arte narrativo y el sutil tratamiento lingüístico de Livio la historia de Roma se convirtió en un patrimonio de figuras y destinos ejemplares para Europa, que por su influencia se puede comparar con la mitología griega.

Ediciones: C. SWEYNHEYM, A. PANNARTZ, Romae 1469. * W. WEISSENBORN, M. MÜLLER (TC), 10 vols., Berlin, últimas revisiones entre 1880 y 1924, reimp. 1962. * R.S. CONWAY, C.F. WALTERS, S.K. JOHNSON, A.H. MCDONALD, 5 vols. (Libros 1-35), Oxford 1914-1965. * B.O. FOSTER, R.M. GEER, F.G. MOORE, E.T. SAGE, A.C. SCHLESINGER (TTrN), London 1919-1959, reimp. 1963-1971. * J. BAYET, G. BAILLET, R. BLOCH, CH. GUITTARD, A. MANUELIAN, J.-M. ENGEL, R. ADAM, CHR. GOUILLART, A. HUS, P. JAL, F. NICOLET-CROIZAT (TTrN), 34 vols. (21 editados hasta ahora), Paris 1947-1992. * J. FEIX, H.J. HILLEN (TTr), hasta ahora 8 vols., München 1974-1991. * R. FEGER, M. GIEBEL, L. FLADERER et al. (TTr), Stuttgart 1981 ss. ** *Libros 1-5*: R.M. OGILVIE (C), Oxford 1965. * R.M. OGILVIE (T), Oxford 1974. * *Libro 21*: P.G. WALSH (TC, Index), London 1973. * *Libro 21-25*: T.A. DOREY, 2 vols., Lipsiae 1971-1976. * *Libros 21-30*: H.A. GÄRTNER (TrN), Stuttgart 1968. * *Libros 26-30*: P.G. WALSH, 2 vols., Lipsiae 1982-1986. * *Libros 31-37*: J. BRISCOE (C), 2 vols., Oxford 1973-1981. * *Libros 31-40*: J. BRISCOE, 2 vols., Stutgardiae 1991. * *Libros 41-45*: J. BRISCOE, Stutgardiae 1986. ** *Concordancia*: D.W. PACKARD, A Concordance to Livy, 4 vols., Cambridge, Mass. 1968. ** *Bibl.*: E. BURCK, prólogo a la 2.ª edición y compendio de obras literarias en: Die Erzählungskunst des T. Livius, Berlin 1964[2], S. IX-XXVIII. * E. BURCK, Bibliographischer Nachtrag, en: íd., ed., Wege zu Livius, 540-548. * W. KISSEL, Livius 1933-1978: Eine Gesamtbibliographie, ANRW 2, 30, 2, 1982, 899-997. * J.E. PHILLIPS, Current Research in Livy's First Decade 1959-1979, ANRW 2, 30, 2, 1982, 998-1057. * H. AILI, Livy's Language. A Critical Survey of Research, ANRW 2, 30, 2, 1982, 1122-1147.

H. AILI, v. *supra* * R. BLOCH, Tite-Live et les premiers siècles de Rome, Paris 1965. * L.J. BOLCHAZY, Hospitality in Early Rome. Livy's Concept of its Humanizing Force, Chi-

1. Cf. también K.R. PROWSE, Livy and Macaulay, T.A. DOREY, ed., Livy, London 1971, 159-176.

cago 1977. * J. BRISCOE, Livy and Senatorial Politics, 200-167 B.C.: The Evidence of the Fourth and Fifth Decades, ANRW 2, 30, 2, 1982, 1075-1121. * H. BRUCKMANN, Die römischen Niederlagen im Geschichtswerk des Titus Livius, tesis Münster 1936. * E. BURCK, Die Erzählungskunst des T. Livius, Berlin 1964². * E. BURCK, ed., Wege zu Livius, Darmstadt 1977 (amp.). * E. BURCK, Die römische Expansion im Urteil des Livius, ANRW 2, 30, 2, 1982, 1148-1189. * E. BURCK, Das Geschichtswerk des T. Livius, Heidelberg 1992. * J. DANGEL, La phrase oratoire chez Tite-Live, Paris 1982. * T.A. DOREY, ed., Livy, London 1971. * N. ERB, Kriegsursachen und Kriegsschuld in der ersten Pentade des Livius, tesis. Zürich 1963. * W. FLURL, *Deditio in fidem*. Untersuchungen zu Livius und Polybios, tesis. München 1969. * J. FRIES, Der Zweikampf. Historische und literarische Aspekte seiner Darstellung bei T. Livius, Meisenheim 1985. * H.A. GÄRTNER, Beobachtungen zu Bauelementen in der antiken Historiographie, besonders bei Livius und Caesar, Wiesbaden 1975. * H.A. GÄRTNER, Die *Periochae* der Bücher 109 bis 112 des Livius im Vergleich mit Caesars *Bellum civile*, in: E. LEFÈVRE, E. OLSHAUSEN, ed., Livius..., 163-173. * K. GAST, Die zensorischen Bauberichte bei Livius und die römischen Bauinschriften, tesis Göttingen 1965. * M.R. GIROD, La géographie de Tite-Live, ANRW 2, 30, 2, 1982, 1190-1229. * M. GRANT, The Ancient Historians, London 1970, 217-242; 396-399; trad. al.: Klassiker der Geschichtsschreibung, München 1973, 182-204 y 336-339. * H. HAFFTER, Rom und römische Ideologie bei Livius, Gymnasium 71, 1964, 236-250. * J. HELLEGOUARC'H, Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la république, Paris 1963, 1972 ²(rev.). * J. HELLEGOUARC'H, Un aspect de la littérature de propagande politique à la fin du 1er siècle avant J.C.: le discours de M. Valerius Corvus (Liv. 7, 32, 10-17), REL 52, 1974, 207-238. * F. HELLMANN, Livius-Interpretationen, Berlin 1939. * A. HEUSS, Zur inneren Zeitform bei Livius, en: E. LEFÈVRE, E. OLSHAUSEN, ed., Livius ..., 175-215. * H. HOCH, Die Darstellung der politischen Sendung Roms bei Livius, tesis. Zürich 1951. * W. HOFFMANN, Livius und die römische Geschichtsschreibung, A&A 4, 1954, 170-186. * I. KAJANTO, God and Fate in Livy, Turku 1957. * A. KLOTZ, Livius, RE 13, 1, Stuttgart 1926, 816-852. * A. KLOTZ, Livius und seine Vorgänger, 3 vols., Leipzig 1940-1941. * A. KLOTZ, Dichtung und Wahrheit in der livianischen Erzählung von der Schlacht bei Cannae, Gymnasium 56, 1949, 58-70; 192. * Th. KÖVES-ZULAUF, Der Zweikampf des Valerius Corvus und die Alternativen römischen Heldentums, A&A 31,1985, 66-75. * H.J. KRÄMER, Die Sage von Romulus und Remus in der lateinischen Literatur, en: Synusia, Fs W. SCHADEWALDT, Pfullingen 1965, 355-402. * A.D. LEEMAN, Werden wir Livius gerecht? Einige Gedanken zu der Praefatio des Livius (ingl. 1961), al. en: E. BURCK, ed., Wege zu Livius, Darmstadt ²1977, 200-214; wh. in: LEEMAN, Form 99-109. * E. LEFÈVRE, E. OLSHAUSEN, ed., Livius. Werk und Rezeption. FS E. BURCK, München 1983. * T. LEIDIG, Valerius Antias und ein annalistischer Bearbeiter des Polybios als Quellen des Livius, vornehmlich für Buch 30 und 31, Frankfurt 1993. * W. LIEBESCHUETZ, The Religious Position of Livy's History, JRS 57, 1967, 45-55. * K. LINDEMANN, Beobach-

tungen zur livianischen Periodenkunst, tesis. Marburg 1964. * J. LIPOVSKY, A Historiographical Study of Livy, Books 6-10, New York 1981. * T.J. LUCE, Livy. The Composition of his History, Princeton 1977. * M. MAZZA, Storia e ideologia in Livio. Per un' analisi storiografica della *praefatio* ai libri ab urbecondita, Catania 1966. * A.H. MCDONALD, The Style of Livy, JRS 47,1957,155-172. * E. MENSCHING, Livius, Cossus und Augustus, MH 24, 1967, 12-32. * M. MERTEN, *Fides Romana* bei Livius, tesis Frankfurt 1965. * T.J. MOORE, Artistry and Ideology. Livy's Vocabulary of Virtue, Frankfurt 1989. * H. NISSEN, Kritische Untersuchungen über die Quellen der vierten und fünften Dekade des Livius, Berlin 1863. * H. OPPERMANN, Die Einleitung zum Geschichtswerk des Livius, AU 2, 7, 1955, 87-98. * K.E. PETZOLD, Die Eröffnung des zweiten Römisch-Makedonischen Krieges. Untersuchungen zur spätannalistischen Topik bei Livius, Berlin 1940, Darmstadt 1968². * E. PIANEZZOLA, Traduzione e ideologia. Livio interprete di Polibio, Bologna 1969. * O. RIEMANN, Études sur la langue et la grammaire de Tite-Live, Paris 1879, 1885². * W. SCHIBEL, Sprachbehandlung und Darstellungweise in römischer Prosa: Claudius Quadrigarius, Livius, Aulus Gellius, Amsterdam 1971. * G.A. SEECK, Livius: Schriftsteller oder Historiker? Zum Problem der literarischen Darstellung historischer Vorgänge (Livius, Libro 21), en: E. LEFÈVRE, E. OLSHAUSEN, ed., Livius..., 81-95. * Ph. A. STADTER, The Structure of Livy's History, Historia 21, 1972, 287-307. * P. STEINMETZ, Eine Darstellungsform des Livius, Gymnasium 79, 1972, 191-208. * H. STRASBURGER, Livius über Caesar - Unvollständige Überlegungen, en: E. LEFÈVRE, E. OLSHAUSEN, ed., Livius ..., 265-291. * G. STÜBLER, Die Religiosität des Livius, Stuttgart 1941. * R. SYME, Livy and Augustus, HSPh 64, 1959, 27-87. * H. TAINE, Essai sur Tite-Live, Paris 1853. * H. TRÄNKLE, Der Anfang des römischen Freistaats in der Darstellung des Livius, Hermes 93, 1965, 311-337. * H. TRÄNKLE, Beobachtungen und Erwägungen zum Wandel der livianischen Sprache, WS NF 2, 1968, 103-152. * H. TRÄNKLE, Cato in der vierten und funften Dekade des Livius, AAWM 1971. * H. TRÄNKLE, Livius und Polybios, Basel 1977. * A.J. VERMEULEN, Gloria, RLAC 11, 1981, 196-225. * E. VETTER, Zur Darstellung des römischen Gründungsmythos bei Livius (Liv. 1, 1-16), en: Didactica classica Gandensia 19, 1979, 183-219. * P.G. WALSH, Livy. His Historical Aims and Methods, Cambridge 1961. * P.G. WALSH, Livy, en: T.A. DOREY, ed., Latin Historians, London 1966, 115-142. * P.G. WALSH, Livy, Oxford 1974. * P.G. WALSH, Livy and the Aims of *historia*: an Analysis of the Third Decade, ANRW 2, 30, 2, 1982, 1058-1074. * F.W. WALBANK, The Fourth and Fifth Decades, en: T.A. DOREY, ed., Livy, London 1971, 47-72. * G. WILLE, Der Autbau des livianischen Geschichtswerks, Amsterdam 1973. * K. WITTE, Über die Form der Darstellung in Livius' Geschichtswerk, RhM 65, 1910, 270-305 y 359-419. * E. WÖLFFLIN, Die Dekaden des Livius, Philologus 33, 1874, 139-147.

POMPEYO TROGO

Vida, cronología

Pompeyo Trogo es de origen galo (de Vocontio); su cultura determina, ciertamente, más que su procedencia, la amplitud de su horizonte histórico; la retórica (Iust. *praef.* 1) no es su único estudio. Nuestro autor es ciudadano romano: un abuelo está al servicio de Pompeyo, el padre tiene un puesto de confianza junto a César. Los últimos hechos que menciona son la restitución de los estandartes perdidos en Carras (20 a.C.: Iust. 42, 5, 11) realizada por los Partos y la conclusión de la guerra de España (19 a.C.: Iust. 44, 5, 8). Además conoce una gran parte de la obra liviana (Iust. 38, 3, 11). Como término *ante quem* se admitía hasta ahora el año 2 a.C., con la aparición de unos escritos de Higino que parece que utilizan a Trogo.[1] Hoy se prefiere una cronología bajo Tiberio. Aquí nosotros tratamos de Trogo porque constituye un complemento esencial a Livio·

Compendio de las obras

De animalibus (se cita un libro 10).

Historiarum Philippicarum libri XLIV. Los seis primeros libros tratan de asirios, medos, persas, escitas y griegos. En los libros 7-40 se habla de la monarquía macedonia con los reinos de los diadocos, hasta que éstos desaparecen bajo el dominio romano. Con el libro 41 Trogo dirige su atención a la historia de los partos y la lleva hasta la restitución de los estandartes militares a Augusto en el año 20. Una ojeada retrospectiva sobre los reyes de Roma se interrumpe con Tarquino Prisco. Siguen Galia y España hasta la victoria de Augusto sobre los hispanos.

El reino macedonio constituye el centro, el imperio romano el punto final de la obra de Trogo; todos los desenlaces locales desembocan en el romano. Esta disposición artística aparece también especialmente en los prólogos.

Fuentes, modelos, géneros

Fuente principal de la obra relativa a las ciencias naturales es la *Historia animalium* de Aristóteles; pero Trogo utilizó también a otros autores (por ejemplo a Teofrasto).

Como modelo de la obra histórica se ha supuesto a Timágenes de Alejandría, que va a Roma bajo Pompeyo. Pero aquí hay que contar con más fuentes (*praef.* 1, 3 *quae historici Graecorum... segregatim occupaverunt*). Actúa en ella, por lo menos indirectamente, toda la tradición griega desde Heródoto a Posidonio.

---

1. A. KLOTZ, Studien zu Valerius Maximus und den Exempla, SBAW (1942), 5, 79 s.; para 14-30 d.C.: O. SEEL, trad., introd., 15-18; y O. SEEL 1982, 1414-1416.

Técnica literaria

Por su técnica literaria, en Trogo tienen interés los proemios y los *excursus* de contenido geográfico o etnográfico; la técnica recuerda a Heródoto. Teniendo en cuenta la predilección de Trogo por la exposición retórica elevada, sorprende su aversión por los discursos directos,[1] cuyo empleo en Salustio y en Livio critica (Iust. 38, 3, 11). Trogo no presenta una narración de carácter cronístico, describe también los estados de ánimo, de forma que se descubre el motivo interior de la acción. También mediante la limitación del número de los personajes que intervienen, Trogo se aproxima a la historiografía helenística. El arte de la caracterización indirecta se manifiesta, entre otros, en pasajes de fuerza francamente satírica (por ejemplo, 38, 4).

Lengua y estilo

Casi solamente el discurso de Mitrídates en 38, 4 puede procurarnos una idea de la lengua de nuestro autor. Se trata de un discurso largo en forma indirecta. La expresión es cerrada y concisa, las antítesis y el ritmo prosaico se emplean con discreción, esporádicamente el estilo adquiere un impulso más elevado mediante imágenes. El efecto total es clásico; no hay huellas del arcaizar salustiano. La lengua tiene una cierta semejanza con la de Livio, pero las frases independientes son más breves y más agudamente sentenciosas.

Universo conceptual

Trogo persigue la intención de presentar la historia no romana y ofrecer así un complemento a autores como Livio (Iust. *praef.* 1). Aunque no faltan declaraciones y observaciones hostiles a Roma (28, 2; 38, 4), el autor tiene sentimientos romanos (Iust. 43, 1, 1) y subraya, al modo de los historiadores de Roma, los impulsos morales de los acontecimientos. Merece especial atención la sucesión de los imperios universales, que encuentra su centro en el reino macedónico y su límite en el imperio de Roma bajo Augusto.

Tradición

Conocemos a Trogo a través de los extractos de M. Junian(i)o Justino. Se añaden prólogos con resúmenes además de testimonios secundarios, sobre todo en colecciones de *exempla*. La tradición de Justino es bastante amplia. Al filón principal, que se divide en tres clases, se contrapone el Codex Casinas sive Laurentianus 66, 21 s. XI. Contiene 16-26, 1, 8; 30, 2, 8-44, 4, 3 y es el único que colma la laguna de 24, 6, 6.

1. Justino transforma por dos veces los discursos indirectos de Trogo en discursos directos (14, 4, 1; 18, 7, 10).

Pervivencia

La obra sobre la naturaleza sirve de fuente a Plinio el Viejo.

La obra histórica, de primera intención, es más utilizada que citada, así por Valerio Máximo, Veleyo Patérculo, Curcio, Frontino, Polieno y los gramáticos. Ha llegado hasta nosotros el resumen de Justino. Fue muy utilizado por la *Historia Augusta*, Agustín, Orosio, Casiodoro y en el Medievo. Por su concepción universal, especialmente por la doctrina de los imperios universales (*translatio imperii*), tuvo gran influencia.

Ediciones: Iustini historici clarissimi in Trogi Pompeii historias libri XLIIII, Venetiis, Nicol. IENSON 1470. * J. BONGARS cum notis, Paris 1581. * F. RUEHL, A. DE GUTSCHMID (edic. de Justino con prólogos a Trogo), Lipsiae 1907. * O. SEEL, Lipsiae 1935, Stutgardiae 1972.[2] * O. SEEL (Compendio de las fuentes) Lipsiae 1956. * O. SEEL (TrN), Zürich 1972. * L. SANTI AMANTINI (TTrN), Milano 1981. ** *Índice*: (completo en:) P.J. CANTEL (edic. de Justino), Paris 1677. * O. EICHERT, Vollständiges Wörterbuch zur philippischen Geschichte des Justinus, Hannover 1882, reimp. 1967. ** *Bibl.*: L. BREGIA PULCI DORIA, Recenti studi su Pompeo Trogo, PP 30, 1975, 468-477; v. también G. FORNI 1982.

J.M. ALONSO-NÚÑEZ, An Augustan World History. The *Historiae Philippicae* of Pompeius Trogus, G&R 34, 1987, 56-72. * J.M. ALONSO-NÚÑEZ, Pompeius Trogus on Spain, Latomus 47, 1988, 117-130. * J.M. ALONSO-NÚÑEZ, La Historia universal de Pompeyo Trogo. Coordenadas espaciales y temporales, Madrid 1992. * M.G. ANGELI BERTINELLI, M. GIACCHERO, Atene e Sparta nella storiografia trogiana (415-400 a. C.), Genova 1974. * M.G. ANGELI BERTINELLI, G. FORNI, Pompeo Trogo come fonte di storia, ANRW 2, 30, 2, 1982, 1298-1362. * L. FERRERO, Struttura e metodo dell' Epitome di Giustino, Torino 1957. * G. FORNI, Valore storico e fonti di Pompeo Trogo, Urbino 1958. * A. KLOTZ, Pompeius 142 (Trogus), RE 21, 2, 1952, 2300-2313. * T. LIESMANN-FRANKFORT, L'histoire des Parthes dans le livre XLI de Trogue Pompée. Essai d'identification de ses sources, Latomus 28, 1969, 894-922. * F.F. LÜHR, *Nova imperii cupiditate*. Zum ersten Kapitel der Weltgeschichte des Pompeius Trogus, GB 9, 1980, 133-154. * J.S. PRENDERGAST, The Philosophy of History of Pompeius Trogus, tesis Illinois 1961. * H.D. RICHTER, Untersuchungen zur hellenistischen Historiographie. Die Vorlagen des Pompeius Trogus für die Darstellung der nachalexandrinischen hellenistischen Geschichte (Iust. 13-40), Frankfurt 1987. * E. SALOMONE, Fonti e valore storico di Pompeo Trogo (Iustin. 38, 8, 2 - 40), Genova 1973. * L. SANTI-AMANTINI, Fonti e valore storico di Pompeo Trogo (Iustin. 35 e 36), Genova 1972. * O. SEEL, Die Praefatio des Pompeius Trogus, Erlangen 1955. * O. SEEL, Eine römische Weltgeschichte. Studien zum Text der *Epitome* des Iustinus und zur Historik des Pompeius Trogus, Nürnberg 1972. * O. SEEL, Pompeius Trogus und das Problem der Universalgeschichte, ANRW 2, 30, 2, 1982, 1363-1423. * W. SUERBAUM, Vom antiken zum mittelalterli-

chen Staatsbegriff. Über Verwendung von *res publica, regnum, imperium* und *status* von Cicero bis Iordanis, Münster 1977³. * J. THÉRASSE, Le moralisme de Justin (Trogue-Pompée) contre Alexandre le Grand. Son influence sur l'oeuvre de Quinte-Curce, AC 37, 1968, 551-588. * R. URBAN, «Gallisches Bewußtsein» und «Romkritik» bei Pompeius Trogus, ANRW 2, 30, 2, 1982, 1424-1443. * R. URBAN, «Historiae Philippicae» bei Pompeius Trogus. Versuch einer Deutung, Historia 31, 1982, 82-96. * H. VOLKMANN, Antike Romkritik. Topik und historische Wirklichkeit, Gymnasium suplemento 4, Heidelberg 1964, 9-20.

B. ORATORIA

ORADORES DE LA ÉPOCA AUGÚSTEA

Séneca el Viejo nos transmite un cuadro extraordinariamente vivo e interesante de los oradores de la época augústea. En los proemios de sus libros sobre todo pone ante nuestros ojos personalidades individuales.

La oratoria es un sector de la literatura en el que los cambios políticos se registran con la precisión de un sismógrafo. Mientras la poesía vive una época de clasicismo o tardoclasicismo, en la oratoria se consuma una transformación dolorosa en relación con el contenido, una progresión estilística hacia la modernidad. Determinados géneros oratorios pierden significado, otros lo adquieren. Oradores como Casio Severo, que no advierten o no aceptan la pérdida de función de la oratoria política e intentan ejercer una función de guardián en la sociedad –la vigilancia y la afirmación de los valores tradicionales sin consideración a la persona– tienen que marcharse al exilio y en islas solitarias se les presenta la ocasión de reflexionar sobre el cambio de los tiempos (Tac. *ann.* 1, 72; 4, 21). En el caso de Severo, autoproclamado censor, su origen modesto ofendió, quizá, posteriormente a los senadores, cuyo orgullo de casta el príncipe sabe reclutar hábilmente; pero tampoco con el aristócrata Labieno se es más clemente: como orador franco y valiente hasta la temeridad, es empujado a la muerte por la quema de sus obras ordenada por el senado (v. Historiografía).

La generación más vieja de los oradores augústeos está representada principalmente por Asinio Polión (v. Historiografía) y marco Valerio Mesala,[1] personalidades íntimamente independientes de Augusto, que tienen también buena fama como patrocinadores de la poesía.

1. Se añaden Furnio, Atratino, Arruncio, Aterio, etc.

A la generación más joven pertenecen los hijos de Mesala (Mesalino y Cota) y Paulo Fabio Máximo. Están entre los destinatarios de las composiciones del exilio de Ovidio. La defensa de un poeta conocido o el empeño por su reclamación hubieran sido una tarea atractiva para un orador en época republicana; ahora es solamente una empresa desesperada con la que se ocasionaría más daño que ventaja. Como la arenga judicial, también continúa existiendo, naturalmente, el discurso político, pero –a pesar de la ampliación honorífica de algunas competencias del senado– por principio tiene una influencia menor que en otros tiempos; los problemas importantes, en la mayoría de los casos, se deciden a puerta cerrada.

Los artistas de las declamaciones se diferencian de los oradores del senado y del foro. Mientras en público la oratoria pierde importancia real, en las salas de audición y de declamación se transforma en planta de invernadero. Aquí puede brillar también como orador el que no es senador, y ejercitar su espíritu con argumentos fantásticos, cuyos contactos con la realidad pueden disculparse fácilmente como coincidencias.

Entre los maestros de retórica se menciona particularmente al asianista Arelio Fusco y a M. Porcio Latrón, un amigo de Séneca el Viejo; ellos son los maestros de Ovidio, en cuya obra la retórica moderna fecunda la poesía.[1] La declamación augústea de escuela es un género literario de gran porvenir. La prosa modernista alcanzará su cima en los escritos filosóficos de Séneca el Joven. El estilo sentencioso –el polo opuesto de la construcción de los periodos de Cicerón– y la *inventio* retórica influyen también en la poesía imperial: con Ovidio y Lucano invaden el poema épico, con Séneca la tragedia. La práctica de las declamaciones se describirá más detalladamente en el desarrollo sobre Séneca el Viejo.

A un grupo independiente pertenece la *Laudatio Turiae,*[2] conservada en una inscripción (decenio anterior al nacimiento de Cristo). Se trata de la oración fúnebre de un hombre a su esposa difunta. El hecho de que la identificación de los personajes no sea totalmente segura, aumenta quizá el valor simbólico («elogio de una matrona desconocida»), pero el discurso es completamente personal. El género romano arcaico de la *laudatio funebris* había recibido desde hacía tiempo tratamiento literario, cf. la sátira de Varrón Περὶ εγκωμίων y el discurso de César en honor de Julia. Aquí la forma literaria y el lenguaje son sencillos, carentes de pretensión y artificio. Desde el punto de vista del contenido, el elogio convencio-

1. Además: el caballero romano Blando, Albucio Silo, Pasieno, Cestio Pío, Alfio Flavo.

2. CIL VI 1527 con apéndice 31670; DESSAU 8393; M. DURRY (TTrC), *Éloge funèbre d'une matrone romaine* (Éloge dit de Turia), Paris 1950 (allí la bibliogr. precedente; W. KIERDORF, Laudatio funebris. Interpretationen und Untersuchungen zur Entwicklung der römischen Leichenrede, Meisenheim 1980, espec. 33-48; P. CUTOLO, Sugli aspetti letterari, poetici e culturali della cosidetta *Laudatio Turiae*, AFLN 26 (1983-1984), 33-65.

nal de las virtudes domésticas es eclipsado por rasgos individuales de absoluto relieve, que nos presentan la imagen de una mujer excepcional. El discurso, que refleja el destino de una pareja en una época difícil, conmueve al lector por el espíritu de sacrificio de ambos cónyuges que aparece en él y por la modernidad de los sentimientos.

Ediciones: ORF; Sen. *contr.* und *suas.* (v. bibl. *ibid.*). * L. DURET, Dans l'ombre des plus grands: 1. Poètes et prosateurs mal connus de l'époque augustéenne, ANRW 2, 30, 3, 1983, 1447-1560, espec. 1503-1525. * R. SYME, History in Ovid, Oxford 1978 (Index of Proper Names).

C. FILOSOFÍA

ESCRITORES FILOSÓFICOS DE LA ÉPOCA AUGÚSTEA

En la época augústea la filosofía tiene en Roma buena fama y un buen público, pero no un representante de relieve. Virgilio y Horacio muestran intereses epicúreos, Virgilio y Ovidio pitagóricos, y todos ellos y sobre todo Manilio, estoicos. Incluso el arquitecto Vitruvio subraya el valor de la filosofía para el estudio de su disciplina (cf. 1, 1, 7). También son aficionados eminentes Livio y Augusto, que, además, escribieron sobre filosofía, pero difícilmente ellos mismos tenían esperanza de dejar huella en este terreno.

El desplazamiento de los acentos es característico de la época. Al comienzo de la época augústea dominan una búsqueda de connotación ético-práctica y una de carácter político algo más vigorosa. Con motivo del alejamiento de la política se refuerza en el curso del periodo por un lado la inclinación a la investigación físico-filosófica, por otro se buscan ayudas para la vida práctica (hasta la dieta) y consuelo de impronta vagamente mística.

Por selecto que sea el público, no obstante la producción literaria del sector es mediocre: ni siquiera los amigos de la *stoa* llorarían la pérdida de los escritos de un «locuaz Fabio» o de un «legañoso Crispino» (Hor. *sat.* 1, 1, 13 s.; 120 s.) como tampoco la de los 220 volúmenes de Estertinio (Ps.-Acrón, *Hor. epist.* 1, 12, 20).[1] Son

1. Parece que Crispino fue también poeta, lo que no quiere decir, por otra parte, que sus obras filosóficas estuvieran escritas en verso (Porph. *Hor. sat.* 1, 1, 120); el Pseudo Acrón (v. *supra*) parece sugerir la forma poética para Crispino y para Estertinio, pero se podrá dudar; un Sergio Plauto (el nombre no es total-

más importantes los Sextios –que escriben en griego. Siguiendo las huellas de la *stoa* antigua y del cinismo establecen normas de vida sobrias,[1] que satisfacen el sentido práctico de los romanos de viejo cuño (*Romani roboris secta:* Sen. *nat.* 7, 32, 2). La doctrina según la cual Júpiter no tiene más poder que un hombre bueno (Sen. *epist.* 73, 12) responde igualmente al sentimiento existencial romano. Más de acuerdo todavía con el gusto de la época, que tiende ya al misticismo, está el afortunado Soción;[2] predica un neopitagorismo vegetariano e impresiona al anciano Ovidio como al joven Séneca. Papirio Fabiano, que gracias a los Sextios llega de la retórica a la filosofía, compone en latín *Civilia, Causae naturales* y *De animalibus*. Es fuente de Plinio el Viejo y maestro de Séneca el Joven, que le tributa alabanzas entusiastas (*epist.* 100, 9). Los mejores de esta discreta serie[3] convencen más por su personalidad que por su talento literario. Para los filósofos esto es, desde luego, un elogio.

D. AUTORES TÉCNICOS Y ESCRITOS PARA LA ENSEÑANZA

ESCRITORES TÉCNICOS DE LA ÉPOCA AUGÚSTEA

Entre los escritores técnicos de la época augústea, aparte de Vitruvio, a quien se dedica un capítulo, merecen una mención particular dos.[4]

C. Julio Higino

C. Julio Higino,[5] nacido en Alejandría o en España y liberto de Augusto, se convierte después del 28 a.C. en prefecto de la biblioteca palatina. Ejerció también una actividad didáctica y disfrutó de la ayuda de un protector, a pesar de ello mue-

---

mente seguro) desanima a sus lectores (Quint. *inst.* 8, 3, 33: cf. 2, 14, 2) con su excéntrica terminología (*queens, queentia*).

1. Por ejemplo, el examen de conciencia cada tarde (Sen. *dial.* 5, 36, 1), y la práctica vegetariana, pero fundada en motivos racionales, no, por ejemplo, sobre la metempsícosis (Sen. *epist.* 108, 18).

2. J. STENZEL, Sotion 3, RE 3 A 1, 1927, 1238-1239.

3. Se recuerda también a L. Crasicio y Cornelio Celso (v. primera época imperial); en general cf. también L. DURET, Dans l'ombre des plus grands: I. Poètes et prosateurs mal connus de l'époque augustéenne, ANRW 2, 30, 3, 1983, 1447-1560.

4. Hay que recordar también a M. Valerio Mesala, Sinio Capitón (*Epistulae*; *Libri spectaculorum*), Escribonio Afrodisio, L. Crasicio.

5. GRF 1, 525-537; HRR 2, CI-CVII, 72-77; Obras: Comentario al *Propempticon Pollionis* de Helvio Cina; exégesis de pasajes virgilianos; biografías; *Exempla; De familiis Troianis; De origine et situ urbium Italicarum; De proprietatibus deorum; De dis penatibus; De agricultura; De apibus.*

re en la pobreza. Ovidio le dedica *trist.* 3, 14. De sus numerosos escritos sólo se conocen fragmentos; las obras mitológicas y gromáticas que figuran a su nombre fueron escritas en época más tardía, el escrito astronómico se considera en parte auténtico.[1]

Verrio Flaco

El famoso gramático M. Verrio Flaco,[2] un liberto erudito, es el maestro de los nietos de Augusto. Muere en edad avanzada bajo Tiberio.

De sus escritos[3] el que conocemos mejor es probablemente el último: *De verborum significatu*, el diccionario latino más autorizado, con profundas explicaciones lingüísticas y anticuarias. La obra entra ya por su amplitud –pero no sólo por ella– entre las grandes síntesis que son todavía posibles en la edad augústea: sólo la letra A ocupaba en su origen al menos cuatro libros. En las generaciones sucesivas falta un amplio aliento: Verrio se nos ha conservado sólo en un resumen sencillo y en un resumen del resumen: a través de S. Pompeyo Festo (probablemente final del s. II) y de Paulo Diácono (bajo Carlomagno).[4]

La sucesión de los lemas es, en principio, alfabética. En el interior de cada letra se pueden distinguir claramente dos partes: en la primera –más amplia– las voces están dispuestas alfabéticamente en base a las dos o tres primeras letras; en la segunda –más breve– se considera sólo la letra inicial y las palabras están agrupadas en base al contenido o a las fuentes; además se nombra aquí a autores que

---

1. Del siglo II: *fab.* (T: H.J. ROSE, Lugduni Batavorum 1963²; P.K. MARSHALL, Stuttgart 1993); *astr.* (T: T.B. BUNTE, Lipsiae 1875; A. LE BOEUFFLE (TTrC, para la autenticidad: entre el 2 y el 3 a.C., dirigido a Paulo Fabio Máximo), Paris 1983; G. *Viré*, Stuttgart 1992; *grom.* (T): K. LACHMANN, TH. MOMMSEN, A. RUDORFF I, Berlin 1848, 108-134; 281-284; C. THULIN, Corpus agrimensorum Romanorum 1, 1, Lipsiae 1913, 71-98; 131-171; *Bibliografía* sobre dos gromáticos: FUHRMANN, «Lehrbuch», 98-104; cf. también Escritores técnicos romanos, pp. 534 ss., 456 s., 458 y 426 s.

2. A.E. EGGER (T), Verrius Flaccus, *Fragmenta*, Paris 1838; C.O. MÜLLER (T), Festus, Lipsiae 1839; H. FUNAIOLI (T), GRF 1, Lipsiae 1907, 509-523; W.M. LINDSAY (T), Festus, Lipsiae 1913; Charisius, ed. K. BARWICK, Lipsiae 1925; *Bibl.*: L. STRZELECKI, Quaestiones Verrianae, Varsoviae 1932 (importante para las fuentes); A. DIHLE RE 8 A 2, 1958, 1636-1645 (bibliograf. y 1644 s., reenvío a fragmentos adicionales); F. BONA, Contributo allo studio della composizione del *De verborum significatu* di Verrio Flacco, Milano 1964.

3. Los *Fasti Praenestini* probablemente fueron compuestos por él. Los *Libri rerum memoria dignarum* y el *Saturnus* eran de contenido anticuario (probablemente también los *Rerum etruscarum libri*); las *Epistulae* tocaban cuestiones gramaticales; los *Libri de orthographia* (fuente del s. I: Plinio, *dub. serm.*; Quintiliano; s. II: Velio Longo; Capro; s. III: Julio Romano; s. IV-V: Carisio) sostenían una posición moderadamente analogista, Verrio quería indicar la M final debilitada (en casos como *laudatum est*) con una letra partida en dos; la obra *De obscuris Catonis* probablemente confluyó, al menos en parte, con *De verborum significatu*.

4. Festo se conservó en el deteriorado Farnesianus XI (Neapolitanus). Festo influye también sobre Porfirio (s. III) y Carisio (s. IV-V); los glosarios se inspiran en Festo y a Paulo.

no figuran en la «primera» parte. Se cree que Verrio habría tenido intención de introducir a continuación estos añadidos en la «primera parte» ya realizada, pero que no había tenido modo de hacerlo.[1]

Para nueve letras existen además incorporaciones antepuestas al principio teniendo en cuenta obras consultadas posteriormente.

Los autores latinos arcaicos son citados en un orden fijo, el mismo al que, por lo demás, se atendrá también Nonio. Verrio no se basa exclusivamente en fuentes como Varrón, sino que introduce también resultados de numerosas lecturas personales.[2] Su importancia para nuestro conocimiento de la lengua, de la literatura y de la religión de Roma es grande.

Verrio es más utilizado que lo que se le cita. Deja su sello en la tradición de los gramáticos y de los lexicógrafos. Vernio sirve de modelo para los *Fasti* de Ovidio y Plinio el Viejo. Plutarco en sus *Quaestiones Romanae* se basa en él.

El mapa de Agripa

Recordamos aquí por su importancia científica y práctica una obra típicamente augústea por su ambición universal, cuya escasa consideración en la literatura técnica ilumina indirectamente de manera reveladora la fuerza de la tradición literaria. El avance más importante en el campo de la *geografía*[3] se realiza fuera de la literatura: la representación cartográfica del imperio, bajo la superintendencia de Agripa, el general de Augusto, exige un trabajo de veinte años y se culmina sólo cinco años después de la muerte de Agripa. Nos ha llegado una copia defectuosa en forma de *Tabula Peutingeriana*. El mapa, originariamente, se extendía desde Inglaterra a la China. Desgraciadamente con el primer segmento se han perdido grandes partes de la representación de Inglaterra y de España. La influencia de la realización cartográfica del periodo augústeo sobre los autores de geografía de la latinidad argéntea es, por lo demás, bastante modesta –como consecuencia del poder de la inercia de la erudición de escritorio.

---

1. Se han considerado también otras posibilidades: fusión poco lograda de una fuente alfabética con otra sistemática; renuncia en un segundo momento por parte de Verrio al orden puramente alfabético; atribución de la «segunda» parte a reelaboradores más tardíos.

2. Por ejemplo, Ateyo Capitón, Veranio, Antistio Labeón, Mesala Augur.

3. W.H. STAHL 1962, 84-88; *Edic.:* K. MILLER, Die Peut. Tafel, Ravensburg 1988, reimp. 1961; K. MILLER, Itineraria Romana, Stuttgart 1916 [1];1929 [2] (reimp. 1963); *Bibl.:* W. KUBITSCHEK, Karten (Peutinger), RE 10, 2, 1919, 2126-2144; F. FISINGER, Peutingeriana, RE 19, 2, 1938, 1405-1412; SCHANZ-HOSIUS, LG 2, 331-335; BAARDON, Lit. lat. inc., 2, 103-104; R. HANSLIK, M. Vipsanius Agrippa, RE 9A, 1961, 1226-1275; K.G. SALLMANN, Die Geographie des älteren Plinius in ihrem Verhältnis zu Varro, Berlin 1971, espec. 91-95. La ley de la inercia en la sabiduría de los gabinetes sigue produciendo efectos incluso en nuestros tiempos: a veces se olvida injustamente la importancia fundamental de los trabajos de A.V. PODOSSINOV (p.e.: Les traditions de la géographie antique dans la *Cosmographia* de l'Anonyme de Ravenne,

VITRUVIO

Vida, cronología

Vitruvio[1] recibe una sólida formación como arquitecto, es decir, como ingeniero. Bajo César y más tarde bajo Augusto dirige la construcción de máquinas de guerra; no se dice, sin embargo, que se identifique con el constructor del puente de César sobre el Rhin.[2] Vitruvio levanta la basílica a Fano y construye acueductos, probablemente en el 33 a.C., durante la edilidad de Agripa. Por recomendación de Octavia, la hermana de Augusto, recibe una pensión del príncipe.

Después de su jubilación nace la obra *De architectura* (2 *praef.* 4); la composición comienza ya, sin embargo, antes del 33[3] y llega hasta los años 20.

Compendio de la obra

De architectura, la única obra que nos ha llegado de la Antigüedad sobre el arte de la construcción, está dedicado a Augusto. El libro primero trata de la cultura y de la formación del arquitecto, de conceptos estéticos fundamentales, de las ramas de la arquitectura y de la urbanística; el libro segundo se ocupa de los materiales de construcción, el tercero y el cuarto de la construcción de los templos, el quinto de la de los edificios públicos, el sexto y el séptimo de las casas privadas y de los acabados internos, el octavo de los acueductos, el noveno de astronomía y relojes, el décimo de máquinas.

De acuerdo con las concepciones del momento, en los libros 1-7 habla el arquitecto, en los libros 8-10 el ingeniero.[4] El mismo Vitruvio (1, 3, 1) divide la *architectura* en *aedificatio* (libros 1-8), *gnomonice* (libro 9) y *machinatio* (libro 10). La *aedificatio* se ocupa de edificios públicos (*defensionis*: libro 1; *religionis*: libros 3-4; *opportunitatis*: libro 5) y privados (libros 6-7).[5]

Fuera del marco de este esquema se sitúan, sin embargo, los libros 2, sobre los materiales de construcción,[6] y 8, sobre los acueductos; estos últimos más bien forman parte de los edificios públicos que de los privados.

---

en: Drevneyshie gosudarstva na territorii SSSR, Moskau 1989, 248-256 [ruso]). Los científicos occidentales no deberían confiar en el principio improductivo *Russica non leguntur*, que es indigno de nuestra época, tan libre de prejuicios en otros campos.

1. El *praenomen* es desconocido, el *cognomen*, Polión, no totalmente seguro.

2. Se equivoca P. THIELSCHER 1961.

3. Vitruvio menciona todavía (3, 2, 5) el porticus Metelli (sustituido después del 33 a.C. por el porticus Octaviae) y un templo de Ceres (3, 3, 5), que se quemó en el 31 a.C. Por otra parte es palabra de Augusto (5, 1, 7); este pasaje fue escrito, pues, después de enero del 27 a.C. El proemio al libro décimo habla de la organización de los juegos por los pretores y ediles; a partir del 22 a.C. sólo son responsables de ellos los pretores. Los paralelos con Horacio señalados más veces no son literales y no obligan a considerar posterior la obra de Vitruvio.

4. P. THIELSCHER 1961, Col. 433.

5. M. FUHRMANN 1960, 78-85.

6. Vitruvio (2, 1, 8) defiende la repartición del material de los libros 1 y 2.

Fuentes, modelos, géneros

Vitruvio atribuye su saber a la experiencia personal (por ejemplo, 10, 11, 2; 8, 3, 27), pero particularmente a la tradición del arte, que le fue transmitida por sus –anónimos– maestros (por ejemplo, 4, 3, 3).

Menciona en forma de catálogo a autores técnicos griegos: Piteo, Aristóxeno, Ktesibio, Díade. Su teoría de los estilos arquitectónicos y de las proporciones se basa en Hermógenes de Alabanda (probablemente s. II a.C.). En la filosofía natural está influido por Lucrecio; en lo que respecta a la hidrología, Posidonio desempeña un papel. Arato y sus comentaristas proporcionan datos astronómicos, Varrón elementos de historia de la arquitectura.

Parece que Vitruvio fue el primero que presentó sistemáticamente el propio arte; entre los griegos sólo existían quizá investigaciones sobre problemas particulares, entre los latinos, todo lo más, resúmenes condensados. La obra presenta rasgos de escrito técnico; pero también es fructífera una consideración como libro de documentación,[1] explica, entre otras cosas, las discrepancias entre los preceptos de Vitruvio y la arquitectura concreta de su época.

Técnica literaria

Los proemios fueron concebidos con independencia de los libros a los que están asociados. En ellos Vitruvio, aunque afirma lo contrario (1, 1, 18), muestra que tiene familiaridad total con la retórica. Va mucho más allá de la estudiada sencillez del estilo de los libros destinados a la enseñanza (cf. Varrón, *De lingua Latina*), y se aproxima a la obra específica de ambiciones literarias. Sabe preparar benévolamente al lector con justificaciones y anécdotas (por ejemplo, 4, 1, 9); pero tiene interés, sobre todo, por la repartición metódica del material (2, 1, 8), la brevedad y la claridad (5 *praef.* 2).

Un tipo de texto característico está constituido por las descripciones exactas de Vitrubio de edificios, máquinas y aparatos.

Los presupuestos teóricos se presentan en forma de *excursus*: así la astronomía sirve de introducción a la técnica de los relojes solares, la acústica teatral es sostenida por la teoría armónica.

Lengua y estilo

En la lengua de Vitruvio,[2] que se ríe de toda clasificación cómoda, se encuentran elementos populares y arcaicos (así genitivos como *materies* 2, 9, 13),

1. K. SALLMANN, en: H. KNELL, B. WEESENBERG, ed., 1984, 13.

2. Está testimoniado por primera vez en Vitruvio: por ejemplo *inquinamentum*. Reaparece habitatio, conocido por Plauto. Tales palabras están determinadas por el objeto. Poetismos: *amnis, pelagus*. Construc-

pero domina también una marcada intención estilística. El uso de sinónimos testimonia una aspiración a la variedad. Los términos técnicos específicos del género a veces son declinados a la griega. Tampoco faltan totalmente términos poéticos. En ocasiones el esfuerzo por expresarse con precisión da lugar a pleonasmos.

Universo conceptual I: Reflexión sobre la literatura y el arte

Una afirmación tópica de modestia como introducción (1, 1, 18) disimula el conocimiento preciso de la retórica, que para Vitruvio como escritor y también como teórico de la arquitectura tiene, sin más, gran importancia. Lejos de carecer de pretensiones desde el punto de vista literario, el autor se atiene a una claridad sistemática (4 *praef.* 1); la comprensión sólo resulta difícil por la pérdida de los dibujos originariamente presentes.

La intención principal es proporcionar a Augusto y a todos los entendidos (1, 1, 18) criterios claros para su actividad arquitectónica. Vitruvio, pues, escribe como especialista, pero no como estudioso de arquitectura, sino como teórico. Explica cómo se debería construir, no cómo se ha construido realmente en cada caso particular. Los proemios intentan revalorizar la arquitectura como género artístico. Desde el punto de vista tecnológico y artístico Vitruvio establece criterios rigurosos, que deben haber dado en su época impresión de conservadurismo.[1] Rechaza vehementemente la pintura mural moderna y critica las innovaciones técnicas. Si da a su crítica fundamentos técnico-económicos más que morales, ello depende en primer lugar de que espera poder convencer a personas de mentalidad práctica con consideraciones económicas mejor que de otra forma. El motivo real es más profundo. Para un arquitecto el uso «económico» del material es en sí mismo cuestión de ética profesional y, por tanto, en un último análisis un principio artístico. La intención estilística de Vitruvio está de acuerdo con ciertas tendencias internas de la literatura y del arte augústeos. Vitruvio intenta formar el gusto y una parte de su éxito tiene como fundamento no en último lugar este rigor suyo.

La teoría de las proporciones –que ejerció una fuerte influencia en el Renacimiento– tiende el puente hacia la otras artes. Como encabezamiento a la acústica teatral Vitruvio presenta a sus lectores, en un pasaje tomado de Aristóxeno (en

---

ciones de la lengua usual: ablativo de lugar (2, 8, 10); de partitivo (8, 6, 14); *maxime* con comparativo (2, 3, 2); L. CALLEBAT 1982; E. WISTRAND, De Vitruvii sermone «parum ad regulam artis grammaticae explicato», Apophoreta Gotoburgensia 1936, 16-52.

1. H. KNELL 1985, 161.

torno al 300 a.C.), conceptos fundamentales de la musicología antigua;[1] este notable fragmento tiene su función propia, dado que los *vasa* de bronce, que en el teatro sirven para el perfeccionamiento de la acústica, están dispuestos según determinados intervalos musicales.

Universo conceptual II

El capítulo sobre la formación del arquitecto (1, 1) indica que Vitruvio rinde homenaje al ideal ciceroniano del hombre de cultura universal, que domina la teoría y la praxis. Todas las especialidades[2] están íntimamente unidas una a otra (1, 1, 12) mediante su fundamentación teórica (*ratiocinatio*); el arquitecto no necesita ejercer cada una de las especialidades, pero debe conocer sus fundamentos teóricos, como también los campos parciales que entran en contacto con la arquitectura. A la vez debe ser filósofo y en el transcurso de los años ascender gradualmente, mediante el estudio de disciplinas diversas, al templo más elevado, la arquitectura (1, 1, 11). Siguiendo a Cicerón y a Varrón el autor desea ser útil, poniéndose, entre tanto, al servicio de la *humanitas* y del progreso de la civilización.

Vitruvio desarrolla sus criterios partiendo, en último término, del hombre, de sus necesidades y también de su cuerpo; los conceptos fundamentales son: *ordinatio, dispositio, eurythmia, symmetria, decor, distributio* (1, 2). De ellos resulta matemáticamente la conmensurabilidad de todas las partes del edificio; pero tampoco hay que dejar de lado el aspecto ético-retórico, tanto más cuanto que Vitruvio concede amplio espacio al principio de lo conveniente (πρέπον).[3]

Tradición

La constitución del texto se basa hoy en los manuscritos siguientes: Harleianus Mus. Brit. 2767 (H; s. IX), Guelferbytanus Gudianus 132 epitomatus (E; s. X), Guelferbytanus Gudianus 69 (G; comienzo s. XI) y Salestatensis 1153bis, ahora 17 (S; s. X), Vaticanus Reginensis 1328 (V; s. XV), Vaticanus Reginensis 2079 (W; s. XII-XIII).

J.P. CHAUSERIE-LAPRÉE[4] contrapone a la primera subdivisión usual de los códices en cinco familias una división dicotómica: del arquetipo X (s. VIII) descienden dos subarquetipos: el subarquetipo α («texto breve») representado por HWVS; entre éstos WVS están

1. P. THIELSCHER, Die Stellung des Vitruvius in der Geschichte der abendländischen Musik, Altertum 3, 1957, 159-173.

2. Gramática, música (para la arquitectura teatral), física (por ejemplo para las máquinas), astronomía (para los relojes solares), pintura, grafismo, plástica, medicina, (higiene, climatología), matemática, filosofía, estilística, historia, mitología, derecho.

3. La οἰκονομία también tiene un aspecto artístico-retórico: la relación razonable entre esfuerzo y resultado y la armonía metódica del conjunto.

4. Un nouveau stemma vitruvien, REL 47 (1969) 347-377.

recopiados de un manuscrito perdido γ, cuyo modelo era α y el subarquetipo β («texto largo») representado por EG.

Desgraciadamente las ilustraciones que acompañaban al texto se habían perdido ya en la Antigüedad. La constitución de un texto de Vitruvio enmendado y la creación de ilustraciones nuevas era el objetivo de la Accademia della Virtù de Roma (1542).

Pervivencia[1]

La esperanza de fama póstuma manifestada por Vitruvio (6 *praef.* 5) no se frustró. Plinio el Viejo y Frontino se inspiran en su obra. En Dougga el Capitolio y la rosa de los vientos se construyen conforme a sus enseñanzas.[2] M. Cetio Faventino (s. III probablemente) prepara un compendio de Vitruvio que es utilizado por Paladio (s. V). Sidonio Apolinar (s. V) lo convierte casi en el representante mítico de la arquitectura;[3] los bizantinos siguen sus indicaciones (5, 1, 6-10) en la construcción de basílicas cristianas. En el siglo VI su teoría de los vientos (1, 6) se pone en verso, como también después por Teodorico de Saint-Trond (alrededor de 1100).

Casiodoro, Benedicto, Isidoro de Sevilla († 636), Alcuino († 804), Eginardo († 840), Tzetzes († 1180) conocen a nuestro autor. Pedro Diácono (s. XII) prepara un compendio de Vitruvio en Montecasino. Su difusión en la Edad Media está atestiguada por más de setenta manuscritos;[4] es importante para la pervivencia de Vitruvio el descubrimiento en 1415 del Harleianus 2767 por obra de Poggio en Saint Gallen.

A partir del Renacimiento la influencia de Vitruvio sobre la teoría y la práctica de la arquitectura se extiende de forma casi inconmensurable. El cronista florentino Filippo Villani[5] († hacia 1405) exige ya al artista cultura universal y se remite para ello a Vitruvio. En *De Architectura* se encuentra el ideal estilístico absoluto de este arte: en él tiene un papel dominante la doctrina de las proporciones. El gran teórico de la literatura L.B. Alberti († 1472)[6] utiliza a Vitruvio todavía en forma manuscrita; lo sigue hasta en el número de libros de su obra. La aproximación entre armonía musical y arquitectónica es importante para Alberti; critica, sin embargo, la lengua de Vitruvio que no es para él ni latín ni griego.

La primera edición impresa aparece probablemente en 1487. Artistas de tendencias estilísticas diversas como Bramante († 1514), Leonardo († 1519), Miguel

---

1 H. KOCH, Vom Nachleben des Vitruv, Baden-Baden 1951; v. también G. GERMANN 1987².

2. La plaza de Dougga recibe su forma definitiva bajo Cómodo (180-192), la rosa de los vientos se graba en el siglo III; v. A. GOLFETTO, Dougga, Basel 1961, 36; coincide, en principio, con los datos de Vitruvio; todavía no se sabe si se trata de una «cita» intencionada, v. H. KNELL 1985, 41-43.

3. *Tenere... cum Orpheo plectrum, cum Aesculapio baculum, cum Archimede radium, cum Euphrate horoscopum, cum Perdice circinum, cum Vitruvio perpendiculum* (*epist.* 4, 3, 5 MOHR).

4. C.H. KRINSKY, Seventy-Eight Vitruvius Manuscripts, JWI 30 (1967) 36-70.

5. *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus.*

6. *De re aedificatoria libri X* (1451).

Ángel († 1564), Vignola († 1573) estudian a Vitruvio. Paladio († 1580), que se basa en la medición de los edificios antiguos, proyecta su última obra, el teatro olímpico de Vicenza, siguiendo las indicaciones de Vitruvio. También Alberto Durero († 1528) está entre los admiradores del arquitecto romano.

Para un autor como Vitruvio a las traducciones les corresponde un papel importante como intermediarias; el siglo XVI lo lee ya con frecuencia en italiano (C. Casariano, Milano 1521, ricamente ilustrado), francés (J. Martin, Paris 1547, con la colaboración del escultor J. Goujon; J. Perrault 1673) y alemán (W.H. Ryf = Gu. H. Rivius, Nürnberg 1548). Las ilustraciones a las paráfrasis de Vitruvio de D. Bárbaro († 1570) las realiza nada menos que Paladio.

En época de Luis XIV la influencia de Vitruvio en Francia llega a su cima; Colbert († 1683) en 1671 añade a la Academia francesa una academia de arquitectura vitruviana.

La estrella de Vitruvio se pone con Winckelmannn († 1768), que lanza toda serie de críticas al «escritorzuelo»: «estilo de remendón, desorden en el diseño de la obra, simplicidad pueril y conocimiento no digerido de la armonía».[1] La Europa civil parece haber dejado atrás el magisterio de Vitruvio. En su viaje a Italia Goethe lee a nuestro autor «como un breviario, más por devoción que para aprendizaje».[2] Parece que hoy hay una nueva disponibilidad para escuchar las voces de un arquitecto con gran gusto y humanidad.

Ediciones: Giovanni SULPICIO DA VEROLI s. a. (probablemente 1487). * (Una colección importante de ediciones y traducciones en el Instituto Central de Historia del Arte de Munich). * F. KROHN, Lipsiae 1912. * F. GRANGER (TTr), 2 vols., London 1931-1934; reimp. 1970. * C. FENSTERBUSCH (TTrN), Darmstadt 1964. * *Libro 1-7*: S. FERRI (selección, TTrC, arqueol.), Roma 1960. * *Libro 3*: P. GROS (TTrC), Paris 1990. * *Libro 4*: P. GROS (TTrC), Paris 1992. * *Libro 8*: L. CALLEBAT (TTrC), Paris 1973. * *Libro 9*: J. SOUBIRAN (TTrC), Paris 1969. * *Libro 10*: PH. FLEURY (TTrC), Paris 1986. ** *Concordancia*: L. CALLEBAT, P. BOUET, Ph. FLEURY, M. ZUINGHEDAU, Vitruve: *De Architectura* - Concordance, 2 vols., Hildesheim 1984. * H. NOHL, Index Vitruvianus, Lipsiae 1876. * L. CALLEBAT, ed., Dictionnaire des vocabulaires techniques du *De architectura* de Vitruve, Hildesheim, probablemente 1993. ** *Bibl.*: B. EBHARDT, Vitruvius. Die Zehn Bücher der Architektur des Vitruv und ihre Herausgeber. Con un índice de las ediciones existentes y de las explicaciones, Berlin 1918, reimp. 1962. * P. GROS, Vitruve: l'architecture et sa théorie, à la lumière des études récentes, ANRW 2, 30, 1, 1982, 659-695 (Bibl. 1960-1979: 686-695).

J.-M. ANDRÉ, Le prologue scientifique et la rhétorique: les préfaces de Vitruve, BAGB

1. A Fuessli, 3. 6. 1767.
2. *Italianische Reise, Venedig*, 12 de octubre 1786.

1985, 375-384. * J.-M. ANDRÉ, La rhétorique dans les préfaces de Vitruve. Le statut culturel de la science, en: Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F. DELLA CORTE, vol. 3, Urbino 1987, 265-289. * C.A. BOETHIUS, Vitruvius and the Roman Architecture of his Age, en: Dragma M.P. NILSSON dedicatum, Lund 1939, 114-143. * L. CALLEBAT, La prose du *De architectura* de Vitruve, ANRW 2, 30, 1, 1982, 696-722. * M. FUHRMANN, Das systematische Lehrbuch. Ein Beitrag zur Geschichte der Wissenschaften in der Antike, Göttingen 1960, 78-85; 169-173. * E. GABBA, La *praefatio* di Vitruvio e la Roma augustea, ACD 16, 1980, 49-52. * G. GERMANN, Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie, Darmstadt [2](verb.) 1987. * D. GOGUEY, La formation de l'architecte: culture et technique, en: Recherches sur les *artes* à Rome, Paris 1978, 100-115. * P. GROS, Vie et mort de l'art hellénistique selon Vitruve et Pline, REL 56, 1978, 289-313. * A. HORN-ONCKEN, Über das Schickliche. Studien zur Geschichte der Architekturtheorie, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften Göttingen, phil.-hist. Kl. 3. F., 70, 1967. * H. KNELL, Vitruvs Architekturtheorie. Versuch einer Interpretation, Darmstadt 1985. * H. KNELL, B. WESENBERG, ed., Vitruv-Kolloquium des Deutschen Archäologen-Verbandes (Darmstadt 1982), THD Schriftenreihe Wissenschaft und Technik 22, al mismo tiempo: Schriften des Deutschen Archäologen-Verbandes 8, 1984. * A. NOVARA, Les raisons d'écrire de Vitruve ou la revanche de l'architecte, BAGB 1983, 284-308. * H. PLOMMER, Vitruvius and Later Roman Building Manuals, Cambridge 1973. * E. ROMANO, La capanna e il tempio. Vitrubio dell'architettura, Palermo 1987. * W. SACKUR, Vitruv und die Poliorketiker, Berlin 1925. * A. SCHRAMM, Die Vorreden in Vitruvs *Architectura*, PhW 52, 1932, 860-864. * H.K. SCHULTE, Orator. Untersuchungen über das ciceronische Bildungsideal, Frankfurt 1935, 80-91 * L. SONTHEIMER, Vitruvius und seine Zeit. Eine literarhistorische Untersuchung, tesis Tübingen 1908. * P. THIELSCHER, L. Vitruvius Mamurra, RE 9 A, 1, 1961, 427-489. * E. WISTRAND, Vitruvius-studier, Göteborg 1933. * E. WISTRAND, Bemerkungen zu Vitruv und zur antiken Architekturgeschichte, Eranos 40, 1942, 143-176. * E. WISTRAND, Vitruv über den Kapitolinischen Tempel (*De arch.* 3, 3, 5), Eranos 64, 1966, 128-132.

LA LITERATURA JURÍDICA DE LA ÉPOCA AUGÚSTEA

Comienzo de la formación del derecho imperial

Aunque la transición del periodo republicano a la época imperial parezca fluida –grandes figuras como Trebacio Testa pertenecen a ambas épocas–, sin embargo, en la esfera de la evolución hacia el derecho imperial como también en la de las fuentes del derecho, más bien incluso en lo relativo a la posición de los juristas, ya bajo Augusto y sus primeros sucesores se reconocen las señales de una nueva era.

La política del derecho de ciudadanía debe tener en cuenta la extensión creciente del imperio:[1] una vez que ya César extendió ese derecho a la Italia del norte y el derecho romano a la Galia Narbonense, a Sicilia y a gran parte de España, son acogidas bajo el principado nuevas ciudades y regiones. La *Constitutio Antoniniana* (212 d.C.) constituye la culminación. El derecho romano se convierte en derecho del imperio, aunque, sobre todo en las provincias orientales, el derecho de gentes anterior influye en el romano.

Augusto[2] trata de hacer una política jurídica más bien coherente en sí misma. Incluye la legislación matrimonial y la relativa a la manumisión, el derecho penal material y la reforma de los procedimientos civil y criminal. Desde el punto de vista formal, el príncipe se mantiene explícitamente dentro del cuadro republicano. Busca primeramente vivificar la legislación popular en base a tendencias restauradoras (*Mon. Ancyr.* 2, 12), pero sin éxito duradero; consideraciones prácticas obligan a sustituir la legislación popular por decisiones senatoriales, de manera que los *senatusconsulta* regulan también el derecho civil. A menudo el príncipe está detrás de las deliberaciones senatoriales como ponente. En cuanto al contenido, las leyes de lesa majestad y del matrimonio posibilitan, por lo menos en el planteamiento, aterrorizar a la clase más elevada.

En la legislación la creación directa imperial del derecho (Gayo 1, 5) sólo en el transcurso de los siglos sucesivos adquiere un peso cada vez mayor. La *lex de imperio* comprende también la potestad de legislar. Junto a las fuentes tradicionales del derecho –leyes antiguas, respuestas de los *iurisconsulti*, edictos pretoriales–son las constituciones imperiales las que más tarde marcan la evolución jurídica.

Los juristas pertenecen también a menudo a la clase senatorial: Cascelio y

1. E. FERENCZY, Rechtshistorische Bemerkungen zur Ausdehnung des römischen Bürgerrechts und zum *ius Italicum* unter dem Prinzipat, ANRW 2, 14, 1982, 1017-1058; H. CHANTRAINE, Zur Entstehung der Freilassung mit Bürgerrechtserwerb in Rom, ANRW 1, 2, 1972, 59-67.

2. SCHULZ, Geschichte 117-334; F. WIEACKER, Augustus und die Juristen seiner Zeit, TRG 37 (1969), 331-349; W. LITEWSKI, Die römische Appellation in Zivilsachen, I. Prinzipat, ANRW 2, 14, 1982, 60-96; P.L. STRACK, Zur *tribunicia potestas* des Augustus, Klio 32 (1939), 358-381; S. DES BOUVRIE, Augustus' Legislation on Morals - Which Morals and What Aims?, SO 59 (1984) 93-113.

Labeón manifiestan abiertamente sus sentimientos republicanos; C. Casio Longino se adapta a los nuevos tiempos. En todo caso, los juristas no pueden constituir un peligro para el príncipe, dado que ya casi no se ocupan de derecho de estado. Augusto, sin embargo, estima y estimula también a juristas en su origen de rango ecuestre, cuyas familias en parte sólo habían recibido la dignidad senatorial bajo César: entre ellos Alfeno Varo y Capitón. Ofilio mantiene su condición ecuestre sin perjuicio aparente para su autoridad como jurista; ni siquiera el brillante jurisconsulto Trebacio muestra interés por una carrera pública: así comienza una evolución de graves consecuencias.

A partir de Augusto se concede *ex auctoritate principis*[1] (Pompon. *dig.* 1, 2, 2, 49) a estos jurisconsultos el *ius respondendi*, lo que trae como consecuencia que los jueces dependan cada vez más de los dictámenes de los juristas profesionales (cf. también Dig. 1, 1, 7 *pr.*); en época más tardía éstos reciben fuerza de ley (*legis vicem*, Gayo 1, 7).

Escuelas de derecho

En época republicana la enseñanza se realiza escuchando a juristas famosos y mediante el diálogo personal con ellos. Una cierta tradición escolar comienza sólo en época imperial; después son célebres las escuelas de Berito (a partir del s. III) y de Constantinopla (desde 425). Con Augusto comienza un periodo de transición durante el cual parece que se preanuncia en Roma, con las asociaciones de expertos y las relaciones entre maestro y discípulo, la evolución del siglo I d.C.[2] con sus dos escuelas de derecho[3] –proculianos y sabinianos.[4] En una visión retrospectiva se cree reconocer las raíces de las dos escuelas en dos augústeos importantes.

---

1. W. KUNKEL, Das Wesen des *ius respondendi*, ZRG 66 (1948) 423-457; *id.*, Herkunft 272-289 (iimprudentel); 318-345; restrictivo F. WIEACKER; R.A. BAUMANN, The *leges iudicorum publicorum* and their Interpretation in the Republic, Principate and Later Empire, ANRW 2, 13, 1980, 103-233; se discute si estos juristas pueden hablar «en nombre del emperador» o «con autorización del emperador». Parece más verosímil la segunda alternativa; presupone que, en principio, Augusto limite a estos privilegiados la actividad de dictaminar.

2. D. LIEBS, Die juristische Literatur, en: FUHRMANN, LG 195 s. asigna al primer periodo clásico tanto el siglo I a.C. como el I d. C. Se opone a un planteamiento según el cual el periodo preclásico llega hasta el final de la república.

3. Los testigos antiguos construyen de buen grado escuelas y relaciones-discípulo-maestro; J. KODREBSKI, Der Rechtsunterricht am Ausgang der Republik und zu Beginn des Prinzipats, ANRW 2, 15, 1976, 177-196; D. LIEBS, Rechtsschulen und Rechtsunterricht im Prinzipat, ANRW 2, 15, 1976, 197-286.

4. En el siglo I parece que existe una cierta diferencia: los sabinianos o casianos ponen preferentemente el pensamiento científico (que en Roma necesariamente recuerda de vez en cuando el planteamiento estoico) al servicio del ordenamiento de todo el imperio y del mantenimiento de la tradición; redactan, pues, presentaciones sistemáticas. La contribución de los proculianos (en los que, junto a la estoica, se ha supuesto también una influencia peripatética) consiste en el tratamiento lógico y preciso del caso par-

Se considera fundador de los futuros proculianos a Antistio Labeón, la inteligencia más significativa de su época desde el punto de vista científico, un republicano feroz al que Augusto invita a formar parte de la comisión para la reconstrucción del senado; en este cargo se compromete con éxito *a favor* de Lépido, el adversario de Augusto. Labeón recorre la carrera pública hasta la pretura, pero rechaza un consulado que el príncipe le ofrece con demasiado retraso.[1]

La forma de expresión preferida por Labeón es el comentario jurídico: da forma a este género de una vez para siempre. Comenta brevemente las *XII Tablas*,[2] sus comentarios en 60 libros o más –por lo menos 30 veces más amplio que el de Servio– a los dos edictos pretoriales[3] se convierte después en obra de consulta indispensable. Los *Pithana*, axiomas jurídicos de evidencia inmediata, empalman con la tradición griega; de los libros pontificales se ocupa en *De iure pontificio*. Se añaden respuestas jurídicas y otra casuística de las obras póstumas (*Posteriores Libri XL*), cartas de contenido jurídico (*Libri epistularum*, Pompon. *dig.* 41, 3, 30, 1), inspiradas quizá por la publicación de las cartas de Cicerón por Tirón, y un comentario a la *Lex Iulia de maritandis ordinibus* (18 a.C.), también quizá a otras leyes matrimoniales.[4] Su obra comprendía unos 400 *volumina*.

Como alumno del docto jurista Trebacio Testa, Labeón elabora también sus conocimientos filosóficos y filológicos (Gell. 13, 10, 1) no en sentido anticuario, sino creativo: prestando atención a explicaciones de palabras, a definiciones y distinciones, este agudo jurista hace útiles la gramática, la etimología y la dialéctica para la definición del derecho en el caso individual y perfecciona autónomamente el derecho privado en muchos puntos. Apenas se puede demostrar un influjo estoico. Se considera a Labeón como el renovador de la ciencia del derecho y goza de profundísima estima también entre los posteriores.

El adversario político y científico de Labeón,[5] no menos famoso en su época

---

ticular, que no retrocede ni siquiera ante las innovaciones; sus escritos, por lo demás, son casuísticos. La contraposición se atenúa en el siglo II.

1. Cf. también A. WACKE, Die *potentiores* in den Rechtsquellen. Einfluß und Abwehr gesellschaftlicher Übermacht in der Rechtspflege der Römer, ANRW 2, 13, 1980, 562-607.

2. Gell. 1, 12, 18; 6, 15, 1; 20, 1, 13; después, a lo sumo, tres *libri*.

3. Gell. 3, 10, 3; la fuente más rica son los *Digesta*.

4. W. STROH, Ovids *Liebeskunst* und die Ehegesetze des Augustus, Gymnasium 86 (1979) 323-352; L.F. RADITSA, Augustus' Legislation Concerning Marriage, Procreation, Love Affairs und Adultery, ANRW 2, 13, 1980, 278-339; J.H. JUNG, Das Eherecht der römischen Soldaten, ANRW 2, 14, 1982, 302-346; íd., Die Rechtsstellung der römischen Soldaten, *ibid.* 882-1013; R. VILLERS, Le mariage envisagé comme institution d'État dans le droit classique de Rome, ANRW 2, 14, 1982, 285-301.

5. Tac. *ann.* 3, 75; Gell. 13, 12, 1; Dig. 1, 2, 2, 47.

(Gell. 10, 20, 2), es Ateyo Capitón[1] (ap. 5d.C.), alumno de Ofilio (Dig. *loc. cit.*), señalado por Tácito (*ann.* 3, 70 y 75) como uno de los primeros juristas al servicio de los emperadores y favorito de Augusto y de Tiberio. Se aproxima a los sabinianos –que no lo mencionan nunca– sin duda porque la oposición futura de las dos escuelas se proyecta retrospectivamente sobre las enemistades personales de los dos famosos juristas augústeos. Ateyo domina el derecho pontifical y sagrado mejor que el privado. Conocemos los títulos de sus escritos perdidos: 9 libros, por lo menos, de *Coniectanea*[2] sobre el derecho civil –posiblemente cada libro tenía un título propio; 6 libros por lo menos, *De pontificio iure,*[3] *De iure sacrificiorum* (Macr. *Sat.* 3, 10, 3); además una obra sobre el derecho augural. Capitón es menos leído por los juristas que por los lexicógrafos como Festo, es decir, Verrio Flaco, y por los anticuarios como A. Gelio.

Bibl.: v. Juristas romanos, p. 587; además, D. LIEBS, próximamente en: HLL 3, 1, §§ 323-325.

1. Cónsul *suffectus* el 5 d.C., *curator aquarum* desde el 13 d.C.; Edición: W. STRZELECKI, C. Atei Capitonis fragmenta, Lipsiae 1967; más antiguo BREMER, Iurisprud. antehadr. 2, 1, 261-287; HUSCHKE, Iurisprud. anteiust. I[6] (ed. SECKEL-KÜBLER), Lipsiae 1908, 62-72; KRÜGER, Quellen 2, 159; además P. JÖRS, Ateius 8, RE 2, 2, 1896, 1904-1910; KUNKEL, Herkunft 114 s.

2. Gell. 4, 14, 1; 10, 6, 4; 4, 10, 7; 14, 7, 13; 8, 2.

3. Gell. 4, 6, 10; Fest. p. 154 M. = 144 L.; Macr. *Sat.* 7, 13, 11.